Dansk Rock'n'roll

— anderumper, ekstase og opposition

En analyse af dansk rockkultur 1956-63

Niels W. Jacobsen
Jens Allan Mose
Egon Nielsen

Mjølner

Niels W. Jacobsen
Jens Allan Mose
Egon Nielsen
DANSK ROCK'N'ROLL
- anderumper, ekstase og opposition
En analyse af dansk rockkultur 1956-63

udgivet af
FORLAGET MJØLNER
1. udgave. 1. oplag.
Copyright: Forlaget Mjølner 1980.

Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af denne bog eller dele deraf er uden forlagets skriftlige samtykke forbudt ifølge gældende dansk lov om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug i anmeldelser.

omslag
Peder Bundgaard

sats
Forlaget Mjølner

tryk
Special-Trykkeriet a-s

ISBN 87 87721 05 8

Indholdsfortegnelse

	Forord og læsevejledning		5
1. del:	UNGDOMMENS REALSITUATION		7
1. kapitel:	Nogle hovedtræk af den historiske udvikling 1945-65		8
	a. Status over den økonomiske situation i Vesteuropa efter Den anden Verdenskrig	8	
	b. Den økonomiske og politiske udvikling i Danmark	9	
	c. Sociale forhold	11	
	d. Ideologiske forhold	12	
2. kapitel:	Ungdomssocialisation		15
	Ungdomskategoriens etablering	15	
	Afgrænsning og definition	16	
	A. Socialisation i offentligt regi		17
	a. Folkeskolen	17	
	b. Andre skoleformer	23	
	c. Arbejdspladsen	24	
	d. Fritidsinstitutioner	27	
	e. Ideologisk indhold	30	
	B. Ungdomsrettede medier		31
	a. Musikformidlende medier	33	
	b. Litteratur	44	
	c. Film	48	
	d. Reklame	49	
	e. Ideologisk indhold	54	
	C. Socialisation i familien		54
	D. Kammeratskabsgruppen		65
3. kapitel:	Opsamling og sammenligning		73
2. del:	ROCK'N'ROLL-KULTUREN 1956 TIL 1963		77
1. kapitel:	Rock'n'roll-musikken - historisk oversigt		79
2. kapitel:	Nogle karakteristika ved rock'n'roll		85
	a. Musik	85	
	b. Tekst	92	
	c. Sceneshow	94	
3. kapitel:	Udbredelse af rock'n'roll-musikken til Danmark		96
4. kapitel:	1956: Lanceringen af rock'n'roll i Danmark		102
	a. Introduktion og foromtale	102	
	b. Lanceringen	105	
	c. Dansk rock'n'roll-musik 1956	113	

	d. Pressens reaktion på rock'n'roll fænomenet	120	
5. kapitel:	1957-60: Amatørperioden		125
	"Rock Around The Clock"	126	
	A. Rock'n'roll-musikkens baggrund og vilkår		130
	a. Musikernes baggrund	130	
	b. Den praktiske musiceren	132	
	c. Elementer i rock'n'roll-musikkens fremførelse	147	
	B. Publikum		153
	a. Definition og karakteristik	153	
	b. Publikums reaktioner	156	
	c. Forholdet musiker-publikum	162	
	C. Diskussion		165
6. kapitel:	1960-63: Idolperioden		168
	a. Karakteristik af musikken	169	
	b. "Professionalisme"	177	
	c. Idoldyrkelse	184	
7. kapitel:	Udviklingstendenser i perioden 1956-63		191
3. del:	ROCK'N'ROLL - PROTEST ELLER INTEGRATION		195
1. kapitel:	Rock'n'roll som provokation		197
2. kapitel:	Rock'n'roll som opposition		206
	a. Den levende fremførelse	206	
	b. Medieindustriens indoptagelse af rock'n'roll	209	
	c. Rock'n'roll og offentligheden	211	
3. kapitel:	Rock'n'roll som protest?!		214
	MINILEX		215
	Litteratur- og materialeliste		237
	Index		251

Forord og læsevejledning

Dette arbejde omkring starten og udviklingen af dansk rock'n'roll-musikkultur frem til 1963 er et forsøg på at kaste lys over en epoke i dansk rockhistorie, som endnu aldrig har været belyst. Periodeafgrænsningen er først og fremmest begrundet i det forhold, at der efter 1963 med Beatlesmusikken og beatkulturen opstår en helt ny og socialt meget bredere defineret ungdomskultur med radikalt anderledes udtryksmidler og -mål, end vi finder dem i rock'n'roll-kulturen. Vi finder derfor dette snit helt naturligt.

Med udviklingen på ungdomsmusikområdet, som den tegner sig i dag, hvor 50'erne og rock'n'roll primært via den mastodontiske discokultur er blevet trukket frem i ny, idylliseret, velpoleret og gennemkommercialiseret form, finder vi en beskæftigelse med netop rock'n'roll-musikkens allerførste år i Danmark ikke blot væsentlig, men også særdeles vedkommende. Bogen er udarbejdet som specialeopgave ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

Sproget er fra starten af arbejdet bevidst søgt holdt på et så let forståeligt og ikke-musikindforstået plan som muligt, netop fordi målet med "Dansk Rock'n'roll - anderumper, ekstase og opposition. En analyse af dansk rockkultur 1956-63" ikke er en lærebog, men derimod en fremstilling af dansk 50'er-rock, som alle interesserede - såvel undervisere som ikke-undervisere - kan forholde sig til, diskutere, kritisere, supplere og videreudvikle, nikke genkendende til eller måske - i værste fald - kassere.

Vore intentioner med dette arbejde er to: Dels at formidle et historisk indblik i den nævnte ungdomsmusikkultur og dels at tolke og forklare rock'n'roll-musikken som en kulturel manifestation affødt af specifikke historiske og samfundsmæssige forhold. Vi anser begge disse dimensioner for lige væsentlige, men har dog på grund af emnets uopdyrkede karakter valgt at lave en kvantitativ vægtning af det musikhistoriske stof, (som det først og fremmest kommer til udtryk i 2. del samt i det afsluttende minileksikon). Dette er sket, fordi vi via ihærdig eftersøgning i Statsbibliotekets mikrofilmafdeling og via en række interviewer med aktive musikere og andre fra perioden er kommet i besiddelse af så meget hidtil ukendt materiale, at vi har fundet det væsentligt, at dette ikke blot ender i vore skuffer. Ikke mindst af hensyn til en videre forarbejdning af emnet, som vi på ingen måde påstår at have udtømt, mener vi, at den historiske dimension er vigtig.

Bogen er inddelt i tre indbyrdes sammenhængende dele, som hver for sig kun er udtryk for en isoleret del af det emne eller den helhed, som det er vores hovedintention at beskrive.

Den indledende del er et forsøg på at opstille nogle historiske og forståelsesmæssige rammer for den situation, som rock'n'roll-musikkens brugere, først og fremmest arbejderungdommen, befinder sig i i 50'erne. Afsnittet indeholder dels en beskrivelse af ungdommens generelle placering i samfundet i forhold til forskellige ungdomsrelevante institutioner som skole, arbejdsplads, familie, kammeratskabsgruppe, men søger også at inddrage medieindustrien i forståelsen af ungdommens realsituation, som vi har valgt at kalde dette forsøg på at give et samlende billede af ungdommens situation i 50'erne. I håb om at gøre perioden mere konkret og nærværende har vi i vid udstrækning søgt at inddrage citater fra samtiden og fra senere behandlinger af perioden. Første del vil muligvis for nogle være for tung eller træls at læse, måske fordi man ikke forventer den slags i en bog om rockmusik. Hvis man af den ene eller anden grund udelukkende ønsker at læse om rock'n'roll-musikken, vil vi anbefale, at man forinden tager sig tid til at læse 1. del kapitel 3, hvor de væsentligste punkter i hele 1. delen trækkes frem i koncentreret form. Vi vil dog understrege, at dette kun kan være en nødløsning.

Anden del starter med en historisk oversigt over den amerikanske rock'n'-roll musik, og gode kendere af denne kan eventuelt springe dette første kapitel over. I resten af anden del går vi direkte ind i en analyse og en beskrivelse af rock'n'roll og det danske rock'n'roll-miljø. Vi regner selv denne del for bogens hovedafsnit, eftersom det først og fremmest er med rock'n'roll som musik og ikke mindst samværsform, de første ansatser til en egentlig afgrænset ungdomskultur etableres i Danmark. Dette afsnit er næsten entydigt baseret på primært materiale, dels i form af samtidige avis- og tidsskriftsartikler, dels på baggrund af de omtalte interviewer. Dette primærmateriale benyttes i stort omfang i citatform og specielt interview-citaterne sætter et væsentligt pust af liv i denne 2. del.

Tredje del har karakter af konklusion. Heri søger vi - først og fremmest ud fra en vurdering af de normbrydende elementer, som implicit gennemsyrer hele periodens rock'n'roll-kultur - at lave en kobling mellem de to foregående hovedafsnit. Rock'n'roll bliver ad denne vej belyst, ikke kun som en selvstændig musikart, men også som et socialt og aldersmæssigt afgrænsnings- og profileringsmiddel for primært arbejderklassens unge.

Under udarbejdelsen af specialeopgaven kom vi i besiddelse af en utrolig mængde oplysninger om musikgrupper, personer og musikstykker m.m. Mange af disse oplysninger findes fortrinsvis i anden del. Vi har søgt at samle dette virvar af oplysninger i mere systematisk form i det, vi har kaldt Minilex - en opstilling af grupper/navne i alfabetisk orden, med de til os komne oplysninger om bl.a. spillestil, færden, besætning og pladeindspilninger. Der forekommer en del mangler og sandsynligvis også fejl, hvilket vi beder læseren bære over med. Vi tager meget gerne imod nye oplysninger og/eller rettelser.

Åbyhøj/Brabrand
februar 1980

Niels W. Jacobsen
Jens Allan Mose
Egon Nielsen

1. del

Ungdommens realsituation

1. kapitel

Nogle hovedtræk af den historiske udvikling 1945-65

For at kunne forstå udviklingen i de socialisationsinstanser, som vi senere vil behandle, og som umiddelbart præger de unges dagligdag i efterkrigstiden, er det nødvendigt at kende den økonomiske, politiske og ideologiske baggrund herfor. De følgende sider skal derfor give nogle rammebestemmelser af 1950'erne og begyndelsen af 60'erne. Vi vil således optrække nogle af de væsentligste udviklingstendenser i det danske samfund, i lyset af hvilke ungdommens situation må ses.

a. Status over den økonomiske situation i Vesteuropa efter Den anden Verdenskrig

Ved afslutningen af Den anden Verdenskrig er store dele af Europa ødelagt. De europæiske stormagters, d.v.s. Englands, Frankrigs og Tysklands, produktionsapparat er helt eller delvist ødelagt, og store industricentre er sat ud af spillet. USA - derimod - er den økonomisk absolut førende magt i den kapitalistiske verden med et intakt produktionsapparat. Den amerikanske kapital har under krigen meget gode ekspansionsmuligheder, idet alle ressourcer sættes på at forsyne de allierede magter med krigsmateriel og andre fornødenheder på bl.a. de europæiske krigsskuepladser. Efter krigen kommer den amerikanske produktion imidlertid ud for store afsætningsvanskeligheder, idet de europæiske aftagerlande lider af stor pengemangel og derfor ikke kan købe de produkter, der er hårdt brug for i genopbygningen. Til afhjælpning af det økonomiske dødvande iværksætter USA en hjælpeplan, den såkaldte Marshallplan (1948-52), der ved at tilføre kapital og maskiner i form af gaver og billige 2%-lån skal bidrage til en hurtig genopbygning af Vesteuropa. Derved vil der skabes et øjeblikkeligt, men også varigt marked for den amerikanske industri. En betingelse for at opnå Marshall-hjælp er, at importrestriktioner ophæves, hvilket først og fremmest er til fordel for USA. I 1948 oprettes OEEC (Organization of European Economic Cooperation), der skal varetage fordelingen af hjælpen. Marshall-planen betyder, at den amerikanske kapital får økonomisk, men også kulturel indflydelse i Vesteuropa, som i stigende grad er udsat for en umyndiggørelse i forhold til USA.

Op igennem 1950'erne sker yderligere en række foranstaltninger til fremme af den vesteuropæiske økonomi. Bl.a. oprettes EEC (European Economic Community) i 1957, et stort fælles marked for varer, kapital og arbejdskraft med særlige regler gældende for USA, så dennes handel ikke generes af den ydre toldmur; de fleste vestlige valutaer gøres konvertible i 1958, hvilket medfører, at mulighederne for handel og investeringer gøres friere, og et økonomisk opsving sætter ind. I 1961 danner syv lande, heriblandt Danmark, frihandelsområdet EFTA (European Free Trade Association), der har en ikke nær så vidtgående målsætning som EEC. Oprettelsen af både EEC og EFTA er gunstig

for den amerikanske kapital, der opretter en lang række datterselskaber i Europa, hvorved firmaerne bliver multinationale og får stor indflydelse på de enkelte landes udvikling, både økonomisk, politisk og kulturelt.

b. Den økonomiske og politiske udvikling i Danmark

Dansk erhvervsliv efter krigen (status). Et væsentligt træk ved den danske produktionsstruktur til langt op i dette århundrede er tilstedeværelsen af en stor landbrugssektor, som får stor indflydelse på den danske kapitalismes udvikling. Industrikapitalen er derimod svag, lavproduktiv og hjemmemarkedsorienteret. Denne specielle produktionsstruktur betyder, at småborgerskabet står relativt stærkt, hvilket gør det til en afgørende politisk magtfaktor, der i høj grad præger udviklingen af det danske samfund, også i 1950'erne.

Landbrugets status som den væsentligste økonomiske faktor ses bl.a. af, at landbrugseksporten helt op til begyndelsen af 60'erne er dominerende. Således også umiddelbart efter krigen, først og fremmest takket være en udbredt eksport til Tyskland under krigen, hvor 80% af totaleksporten går hertil (samtidig med, at 80% af landets samlede import kommer herfra (1)). Produktionsstrukturen har dog ikke ændret sig, og landbruget er stadig kun svagt mekaniseret.

Industrien er som sagt en hjemmemarkedsorienteret, lavproduktiv kapital. Krigen giver vanskeligheder for industrien som helhed; men enkelte industrier, bl.a. entrepenørfirmaer og cementindustrien, har dog gode muligheder for ekspansion. Produktionsapparatet er efter krigen, i modsætning til f.eks. Tysklands og Englands, så godt som uberørt af bombninger og andre krigshandlinger; men det er forældet og nedslidt. Kapitalstrukturen er uændret fra før krigen, og forsyningsmæssige problemer med hensyn til råvarer gør det sammen med pengemangel vanskeligt at retablere det danske erhvervsliv.

Genopbygningen. Der er således tre hovedproblemer, der må løses. For det første må det nedslidte produktionsapparat genopbygges og udvikles til samme niveau som verdensmarkedskonkurrenternes, d.v.s. først og fremmest USA's, men senere også Vesttysklands, der via Marshall-hjælpen får fornyet sit produktionsapparat fuldstændigt. Dernæst må produktionen tilpasses, hvilket vil sige, at den må omlægges til de markeder, der var lukket under krigen, men som nu er genåbnede, primært England og USA. Endelig må den økonomiske vækstrate op på internationalt niveau. Alt dette kræver store kapitaltilførsler, og her træder Marshall-hjælpen og den tidligere omtalte internationalisering ind som en løsende faktor.

Den danske kapitalismes udvikling efter krigen er dog også i meget høj grad præget af Socialdemokratiets politik. Partiet spiller en betydningsfuld politisk rolle op gennem århundredet og er det parti, der i efterkrigstiden sammen med skiftende koalitionspartnere i længst tid sidder i regering (nemlig i 1945, 1947-50 og 1953-68). Siden partiet i starten af det 20. århundrede forlader det revolutionære standpunkt og ændres til et parlamentsorienteret parti, udvikler det sig til at blive et statsbærende parti. Siden 1930'erne er det slået ind på den kurs at ville opretholde samfundet som eksisterende totalitet uden at stille radikale krav. Man ønsker med andre ord at administrere det borgerlige, kapitalistiske samfund uden at stille spørgsmålstegn ved dets ideologiske fundament. Ved statslige indgreb i det privatkapitalistiske erhvervsliv mener man at kunne skabe den krisefri, økonomiske situation. Det kapitalistiske samfund får dog således ikke lov til at udvikle sig på sine egne betingelser. Ved statslige interventionsformer ønsker Socialdemokratiet at skabe baggrund for forbedringer af arbejderklassens levevilkår og en demokratisering af samfundet til fordel for arbejderne. Forhøjelse af levestand-

(1) Samlerens antologi 1940-60. s.17.

arden er således afhængig af produktivitetsstigninger, der kan ske dels ved hjælp af teknologiske fornyelser, dels ved arbejderklassens accept af intensiveringer i produktionsprocesserne. Partiet (og arbejderbevægelsens organisationer) vælger derfor en samarbejdslinie, hvor lønarbejderen på alle måder skal hjælpe arbejdsgiveren med at sætte produktionen i vejret, f.eks. ved akkordarbejde og andre produktivitetsfremmende lønsystemer. Denne økonomiske teori, "lønkageteori", bygger således på, at jo større produktionen er, desto større bliver den kage, der skal deles, og jo større lønforhøjelser kan arbejderen se frem til.

Efter krigen vil Socialdemokratiet satse på den højproduktive, eksportorienterede kapital, og til udviklingen heraf skal landbruget skaffe den fornødne kapital til veje. Der foregår derfor en markant forandring inden for landbrugssektoren, først og fremmest karakteriseret ved en omfattende mekanisering og specialisering. Derved overflødiggøres en stor del af arbejdskraften, som afvandrer til de større byer, først og fremmest København. I perioden 1951-65 drejer det sig således om 182.000 personer (1), og fra at beskæftigede i landbrugserhverv i 1930 udgør 33% af den samlede arbejdsstyrke, udgør de i 1950 23% og i løbet af 60'erne kun ca. 13% (2). Afvandringen betyder også en indskrænkning i antallet af landejendomme, og især går det ud over husmandsbrugene, der ikke længere er i stand til at brødføde en familie. I stedet øges antallet af de mellemstore og store landbrug.

Landbruget er ikke omfattet af internationaliseringen og hæmmes derfor af importrestriktioner m.m. i andre lande. Udviklingen er derfor ikke uden hindringer; men markedet omlægges dog gradvist til Storbritannien, der i løbet af relativt få år aftager omkring 45% af landbrugseksporten. Situationen forværres dog i 1949, hvor det britiske pund devalueres med 30% - en devaluering, som Danmark følger af hensyn til eksporten.

Devalueringen betyder imidlertid et fald i kapitaltilgangen til Danmark, hvilket sinker udviklingen af industrien. Genopbygningen af produktionsapparatet samt omstillingen af industrien er påbegyndt umiddelbart efter krigen, og produktivitetsstigningerne i denne periode baseres både på teknologiske fornyelser og nyorganiseringer af arbejdsprocesserne ved rationaliseringer og indførelse af tidsstudier og akkordsystemer. En forudsætning for, at denne udvikling kan ske nogenlunde gnidningsløst, er som sagt arbejderklassens accept heraf, og hertil bidrager især Socialdemokratiets klassesamarbejdspolitik.

Der forekommer et kort, økonomisk opsving i årene op til 1950, hvorunder eksportomstillingen til Storbritannien og USA gennemføres; men 1950-57 bliver en stagnationsperiode, hvor den gennemsnitlige årlige stigningstakt i vækstraten falder fra 40'er-højkonjunkturbølgens 5% til 2,7%, hvilket er lavere end for de øvrige europæiske lande. Årsagerne til stagnationen må søges dels i Koreakrigen, der forårsager prisstigninger på råvarerne til den gennemgående meget råvareimportafhængige danske industri, dels i det forhold, at den danske kapital ikke entydigt og umiddelbart er interesseret i produktionsomlægningen. Endelig præges omstillingens hastighed af specifikke politiske magtkonstellationer, hvor især småborgerskabet - naturligvis - ikke ønsker at udslette sit eget eksistensgrundlag. Det er derfor ikke muligt for Socialdemokratiet at gennemføre en centralistisk, mere direkte planlægningsstyret, statslig interventionisme. Omstillingsprocessen fra landbrug til industri går derfor langsomt af både valutariske og politiske grunde.

Op igennem 50'erne sker der dog en vis produktivitetsstigning bl.a. på baggrund af indsugning af arbejdskraft. Den totale disponible arbejdsstyrkes størrelse for alle erhverv som helhed vokser kun lidt i de første år efter krigen; men derimod falder arbejdsløsheden mod slutningen af 40'erne under højkonjunkturen fra de fra før krigen ca. 20% arbejdsløse til 10% (3). I stagnationsperioden falder arbejdsløsheden ikke yderligere, men ligger konstant mellem 7 og 12%. Alligevel øges arbejdsstyrken inden for byerhvervene i perio-

---

(1) Ibid. s. 21.
(2) Kristiansen, E. S. m.fl.: Ungdom i 50'ernes skole og kulturdebat. s. 2.
(3) Jf. Hansen, Sv. Aa.: Økonomisk vækst i Danmark, bd. II. 1914-1975. s.120.

den med omkring 137.000 personer (1), som hovedsagligt er tilvandret fra landbruget. Endvidere sker der en fjernelse af en mængde små, lavproduktive kapitaler (2), og teknologiske nyskabelser tages ind i industrien, hvilket også bidrager til produktivitetsudvidelsen. Især synes næringsmiddelindustrien og cementindustrien at blive præget af den nye produktionsstruktur, hvilket først og fremmest skyldes, at de anvender indenlandske råvarer og således stort set er uafhængige af de skiftende forhold på det internationale råvaremarked.

Den primære produktionsforøgelse i perioden sker dog ved virksomhedsinterne stramninger gennem en intensiveret udbytning af arbejdskraften. De generelle, radikale strukturændringer sker dog først med det internationale, økonomiske opsving, der sætter ind fra 1958. Årsagerne til højkonjunkturerne er mange. Den tidligere frie ombyttelighed mellem amerikanske dollars og europæiske valutaer fra 1958, som gør det lettere for amerikanske investeringer i Europa, og oprettelsen af EEC (og senere EFTA) har stor betydning. Det afføder en vis optimisme, som giver udslag i nye investeringer. Endvidere sker der et fald i råvarepriserne. For Danmarks vedkommende ændres prioriteringen inden for den økonomiske politik; fra at lægge vægt på at holde en ligevægt i betalingsbalancen over for udlandet er man nu villig til at optage store udlandslån og at fremme den fulde beskæftigelse på bekostning af inflation og betalingsbalanceunderskud. I 1957 indfører man gunstige afskrivningsregler for erhvervslivet, som i realiteten fungerer som skattelettelser.

Det økonomiske opsving forårsager en yderligere kraftig tilvandring til industrien (alene i 1957-60 omkring 113.000 personer, heraf en meget stor del kvinder), og arbejdsløsheden falder til ca. 5%, den såkaldte fulde beskæftigelse. Industrierhvervene bliver stadig mere udpræget ryggraden i den danske økonomi; således overstiger værdien af industrieksporten i 1961 landbrugseksporten, og fra 1964 udgør den mere end 50% af den samlede eksport.

Som det fremgår, er den historiske udvikling i perioden ikke strømlinet; den går ikke op i en ligning, men aftegner en økonomisk zigzag-kurs, hvor der ikke entydigt satses på at fremme eller hjælpe den mest højproduktive kapital op på bekostning af den lavproduktive. Kapitalismens udvikling efter krigen præges i høj grad af Socialdemokratiets dilemma mellem sine egne intentioner og småborgerskabets modstand; et dilemma af modsatrettede økonomiske og politiske interesser, som også afspejler sig på mange andre områder, f. eks. inden for undervisningssektoren.

c. Sociale forhold

De forandringer, der sker i produktionslivet efter krigen, er ensbetydende med en totalforandring af det sociale liv i Danmark, af befolkningens dagligdag. Tiden umiddelbart efter krigen præges af en materiel skuffelse; de store forhåbninger til freden brister mere eller mindre som følge af faldende disponibel realindkomst, varemangel med deraf begrænsede forbrugsmuligheder, restriktioner over for forbruget i form af rationeringer, stor arbejdsløshed og katastrofal boligmangel som følge af den store tilvandring til byerne. Produktionsintensiveringer i erhvervslivet bevirker en hurtigere nedslidning af arbejdskraften, og i tiden forekommer en lang række strejker og demonstrationer mod disse forhold. Bortset fra disse protester mod Socialdemokratiets økonomiske og ideologiske politik er efterkrigstiden kendetegnet ved, at samarbejdspo-

(1) Marling, m.fl.: Krisen og den statslige planlægning, 1976, cit. fra Kristiansen m.fl.: op. cit. s. 81.

(2) Vore kilder opgiver forskellige tal for faldet i virksomhedstallet, hvilket skyldes en manglende fælles differentiering mellem de enkelte virksomhedstyper; men i perioden 1948-58 forsvinder ca. 40% af landets håndværker- og småindustrielle firmaer.

litikken generelt kun afføder lille modstand fra arbejderne; en undtagelse er dog de store demonstrationer i 1956 i forbindelse med et folketingsindgreb i overenskomstforhandlingerne. Arbejdernes accept af Socialdemokratiets politik må nok forstås på baggrund af den langsomme reallønsfremgang og udbygningen af det sociale sikkerhedssystem igennem 50'erne; det går langsomt fremad; men det går dog den rigtige vej.

Som følge af Socialdemokratiets hensigt at ville administrere det kapitalistiske samfund bedst muligt bliver dets vigtigste delprojekt i 50'erne at få integreret arbejderklassen og dennes ungdom i samfundet, således at der opstår en loyalitetsfølelse med den borgerlige kultur og en accept af den planlægnings- og administrationspolitik, som partiet fører. Integrationsbestræbelserne sætter sig igennem både på arbejdsmarkedet, i uddannelserne og på kulturområdet.

Den øgede teknologisering kræver et højere uddannelsesniveau hos arbejdskraften, hvorfor uddannelserne søges tilrettelagt efter kapitalens behov (se senere i bl.a. skoleafsnittet), og fritiden inddrages også således, at den direkte skal forberede til indgåelse i produktionslivet (se afsnittene om fritidsinstitutioner og massemedier).

Som følge af en række forbedringer i arbejdernes sociale kår op gennem 50'erne ekspanderer den offentlige sektor ganske betydeligt; de offentlige udgifter stiger, og stadig flere finder beskæftigelse her. Antallet af offentlige overvågningsinstitutioner som vuggestuer og børnehaver stiger i takt med kvindernes inddragelse i produktionen; der sker en ekspansion inden for uddannelsessektoren fra midten af 50'erne, bl.a. som følge af oprettelsen af Ungdommens Uddannelsesfond i 1952 (den sociale rekruttering til de højere uddannelser forbliver dog meget skæv - kun få arbejderunge får en videregående uddannelse); i 1956 afløses aldersrenten af folkepensionen, og samme år indføres en sygelønsordning, der administreres af sygekasserne; og i 1960 indføres en ordning, så retten til invalidepension frigøres fra kravet om medlemskab af en særlig invalideforsikring.

Disse forbedringer sammen med bl.a. reallønsfremgang skaber hos arbejderne udbredt tilfredshed med Socialdemokratiets politik; og den velfærdsideologi, der fra starten er udtrykt i partiets ideelle samfundsmodel, og som lønkageteorien er en del af, vinder efterhånden - i takt med konjunkturstigningerne - også genklang hos selv liberalistisk tænkende partier.

d. Ideologiske forhold

For at kunne forstå de stærke reaktioner, der i 1950'erne forekommer over for de interesser, visse dele af ungdommen udviser for tegneserier og anden "underlødig" litteratur og ikke mindst rock'n'roll-musikken, er det nødvendigt at redegøre for det ideologiske klima i perioden. Og heri spiller den kolde krig en væsentlig rolle.

Den kolde krig er udtryk for forholdet mellem de to store økonomiske og militære magter, USA og Sovjetunionen, mellem en "fri" og en "totalitær" verden. I den vestlige version er koldkrigen udtryk for en generel antisocialistisk offensiv, der på alle måder gennemsyrer den politiske debat - massemedierne, litteraturen, undervisningsvæsenet og offentligheden generelt. Den historiske baggrund ligger i en vestlig frygt for russisk intervention, og 50'erne præges af en gennemgående rådvildhed og angst, der lægger en dæmper på alle nye ideologiske og bevidsthedsmæssige manifestationer. Argumentationen for tilstedeværelsen af den russiske trussel bygger hovedsageligt på åndemaneri og besværgelser, der ikke dokumenteres med konkrete fakta. Set fra en socialpsykologisk synsvinkel kan den kolde krig beskrives som en samfundsmæssig gennemgående angst med neurotiske fremtrædelser, idet den genstand, der foranlediger angsten, ikke lader sig konkret bestemme.

Et umiddelbart skræmmebillede for den totalitære stat har man i nazismen, der ikke analyseres i sin samfundsmæssige sammenhæng som den tyske kapitals yderste kriseløsningsmodel, men tolkes i psykologiserende baner som resultatet af en i mennesket iboende ondskab, der ved masseforførelser kommer frem til overfladen og udvikler sig i en katastrofal skikkelse. Man frygter en gentagelse af nazismens uhyrligheder, men ved ikke hvilke impulser, der er i stand til at udløse en lignende proces. Der sker i den kolde krig en analogisering mellem nazismen/fascismen og kommunismen, fordi det totalitære samfund som bærende princip har en totalpolitisering af det samfundsmæssige liv og derved udtrykker en negation af det fri og autonome individ, sådan som det i det borgerlige demokratis selvforståelse opfattes som grundstenen i det kapitalistiske samfunds udvikling. Totalpolitiseringen vil medføre, at mennesket voldføres i en massehysterisk rus og fratages enhver selvbestemmelse og rationalitet, hvorved der tilbage kun vil stå det ideologisk blændede og uselvstændige individ.

Der sker en afpolitisering af kultur og offentlighed, netop som modpol til totalitærsamfundets opfattelse og anvendelse af kunsten som eksplicit propagandamiddel for samfundet og dets udvikling. Selvbeherskelsen, der bunder i rationalitet og saglighed, fremhæves som et ideal i det borgerlige demokrati, hvorfor man er på vagt over for industrielle kulturprodukter, der, indeholdende potentielle masseidentifikationsmodeller, anses for farlige. I denne samhæng må man se "den kulørte debat" (derom senere) og offentlighedens behandling af rock'n'roll-kulturen.

Moskvaprocesserne under Stalin 1936-37, ikke-angrebspagten mellem Hitler-Tyskland og USSR i 1939, dannelsen af en socialistisk blok under USSR's lederskab efter krigen, Koreakrigen 1950-53 og USSR's invasion i Ungarn i 1956 anføres i Vesten bl.a. som argumenter for nødvendigheden af den kolde krig, hvorfor visse forholdsregler må tages. I 1949 oprettes NATO (North Atlantic Treaty Organization). Danmark bliver medlem af NATO efter længere debat om andre muligheder for forsvarspolitisk samarbejde; bl.a. drøftelser om en nordisk forsvarsalliance. Den kolde krig afføder en kraftig militæroprustning, og kernevåbenkapløbet mellem supermagterne eskalerer. Oprustningen opretholder en stor og konstant efterspørgsel, som giver økonomisk vækst inden for visse industrigrene. Også Danmark opruster; således stiger forsvarsudgifterne til næsten det tredobbelte i perioden 1949-54 (fra 343 til 942 mill. kr.), hvorved de udgør 17,5% af de samlede offentlige udgifter (1).

At den kolde krig bliver så gennemgående i den politiske og kulturelle kamp, skyldes dens interne anvendelighed som politisk disciplineringsmiddel i de vestlige lande. Ved at fremhæve egne (og især USA's) dyder og skabe en hetzstemning mod modstanderne afvises enhver tendens til kritik af det vestlige samfund som uønsket. For at undgå ubehageligheder udsætter kritikerne, der ofte er at finde blandt intellektuelle, sig for selvreguleringer og selvcensur. Forfølgelsen af anderledes tænkende bliver ekstrem i USA, hvor man under den såkaldte McCarthy'isme i begyndelsen af 50'erne foretager veritable heksejagter og -processer på folk, der har venstreorienterede sympatier eller blot mistænkes for det. Angsten for forfølgelser leder til en udpræget konformisme blandt befolkningen, hvor ingen tør skille sig ud fra flokken. Det enkelte menneske er således stillet i et dilemma, hvor både udvisningen af for megen individualitet og selvstændighed og en for konform og upersonlig levevis betragtes som en trussel mod det borgerlige demokrati.

I slutningen af 50'erne konstateres en spirende politisk utilfredshed med oprustningen og det spændte forhold mellem øst- og vestmagterne. En konkret manifestation herpå er Kampagnen mod Atomvåben, der i 1960 og 1961 bl.a. resulterer i nogle store marcher. Arrangementerne fordømmes i store dele af offentligheden og betragtes generelt som kommunistisk inspireret landsforræderi.

---

(1) Samlerens antologi, op. cit. s. 23.

Politisk skuffelse - Forbrugerisme. Befrielsen bliver politisk og personligt desillusionerende for mange mennesker. De forhåbninger, mange nærer til freden om socialisme og øget demokrati, brister, efterhånden som den kolde krig sætter sig igennem. Ved retsopgøret efter krigens ophør pågribes og dømmes kun de små værnemagere og kollaboratører; de store forbrydere som cementindustrifyrsterne og samarbejdspolitikerne går fri. Skuffelsen over Socialdemokratiets samarbejdspolitik med de tyske besættelsesstyrker under krigen er stor, hvilket især er årsag til den store tilslutning til det eneste socialistiske alternativ til Socialdemokratiet, Danmarks kommunistiske Parti. Ved valget i 1945 får partiet, der var forbudt under krigen, 18 mandater. Den kommunistiske tilslutning er dog kun kortvarig, idet USSR's politik frastøder mange vælgere. Forestillingerne om et fundamentalt ændret samfund afløses i stedet af tanken om klassesamarbejde og af velfærdsideologien.

Ved modtagelsen af Marshall-hjælpen og den følgende amerikanske kapitals etablering i Danmark kommer en strøm af amerikanske varer til landet. Der sker derved en gradvis orientering mod amerikansk livsstil, kraftigt forstærket af den kolde krigs påvirkninger.

Forbrugerideologien slår efterhånden igennem i medier og reklame. Forbruget opstilles som ensbetydende med lykken for det trætte og af omverdenen frustrerede menneske; reklamen henvender sig derfor til den apolitiske og isolerede forbruger, der blot ønsker en kortvarig flugt bort fra realiteterne. Varer, der tidligere betragtedes som luksusartikler, bliver nu dagligdags nødvendigheder (f.eks. bil, vaskemaskine, køleskab) p.g.a. familiens ændrede struktur som følge af kvindens indtræden på arbejdsmarkedet. (Om konsekvenserne for familien, se senere). Samtidig fungerer disse varer imidlertid som statussymboler - som indikatorer på lykke. Den politiske og sociale utilfredshed, der måtte være, drukner eller undertrykkes i forbrugerismen.

2. kapitel

Ungdomssocialisation

Ungdomskategoriens etablering

Det kan være særdeles vanskeligt at fastlægge en definition af begrebet ungdom, idet begrebet af andre er forsøgt defineret ud fra vidt forskellige synspunkter; f.eks. kan nævnes opfattelsen af ungdom som en rent biologisk størrelse: alderen 13-19 år, og den psykoanalytiske opfattelse af ungdomstiden.

Vi har derfor ikke intentioner om at lave en ny definition, men har valgt at hælde til den opfattelse, at ungdommen ikke blot er en biologisk størrelse, men i høj grad også et samfundsmæssigt fænomen. Ungdommen bliver ud fra denne betragtning

> "den periode i individets liv, da det samfund, det lever i, hører op med at betragte det... som et barn, men ikke tilkender det den voksnes stilling, roller og funktioner". (1)

Som sådan er ungdommen betinget af samfundets sociale og økonomiske udvikling, og begrebet kan siges at opstå ved det liberal-kapitalistiske gennembrud og borgerskabets opkomst i slutningen af 1700-tallet. Der sker hermed en opsplitning mellem en produktionssfære og en intimsfære, hvorved familiens funktion hovedsagligt bliver hushold og børneopdragelse. Børnenes heraf følgende overflødiggørelse strækker sig, specielt i den bedrestillede borgerlige familie, ud over barndommen - til ungdommen, som derved karakteriseres ved at bero på en forlængelse af den specielle barndoms- og socialisationssituation, nødvendiggjort af en videre kvalificerings- og dannelsesproces, for at kunne overtage de borgerlige funktioner. Dette betyder et forlænget afhængighedsforhold og en udskydelse af egen fri udfoldelse. I andre klasser, proletariatet og småborgerskabet, er der ikke på dette tidspunkt udviklet en sådan ungdomskategori, som særskilt socialisationsperiode, idet børnene her i stor udstrækning stadig deltager i produktionen.

Med udviklingen af industrikapitalismen afvikles i slutningen af 1800-tallet børnearbejde, dels som følge af arbejderklassens kamp for bedre levevilkår, dels fordi børnene ikke mere er brugbare i produktionen på grund af kapitalens behov for højere kvalificeret arbejdskraft.

Den borgerlige familieform bliver stadigt mere fremherskende, også i lønarbejderklassen.

> "Familien, børnene og de unge placeres...i en isoleret overflødighedssituation. Der er ikke brug for børn som børn, kun abstrakt i form af kvalificerede voksne, og senere arbejdskraft". (2)

---

(1) Erasmie, Thord: Teenagernes psykologi og udvikling. s. 11.
(2) Mouritzen, Fl.: Analyser af dansk børnelitteratur. s. 258.

Disse forhold medfører bl.a. en udvidelse og omstrukturering af uddannelsessystemet, og ungdommen bliver på denne måde sat i ventepósition i forhold til produktionslivet.

Disse tendenser udvikles videre op gennem de første årtier af 1900-tallet for at kulminere i 30'ernes krise, hvor der startes ret gennemgribende omstruktureringer af samfundet, hvilket bl.a. kommer til udtryk ved at kapitalismen gennem statsmagten langt mere gennemgribende strukturerer samfundet.

Et af krisens tydelige symptomer er den store arbejdsløshed, som også i meget høj grad rammer de unge. Og det højere teknologiske niveau samt den offentlige sektors ekspansion medfører et forstærket behov for højere kvalificeret arbejdskraft. Disse forhold danner baggrund for udvidelsen af uddannelsessystemet (skolereform 1937), hvorved man mener at kunne opsuge specielt den unge del af den overflødige arbejdskraft.

Karakteristisk for ungdommens situation iøvrigt er, at ungdomsbevægelserne - spejderkorps, religiøse og politiske bevægelser - får et opsving i 30'erne.

Men først i tiden efter anden verdenskrig - først og fremmest i 50'erne - hvor den ovenfor skitserede omstrukturering accelererer, fører det til en så omfattende etablering af ungdomsfænomenet, at det kommer til at omfatte alle kategorier af unge. Ungdommens situation bliver således bl.a. karakteristisk ved udspaltning fra produktionssfæren, økonomisk afhængighed af forældrene, opbevaring og kvalificering i forskellige uddannelsesinstitutioner. Men selv om ungdomskategorien som sådan har disse fælles træk, er der stadig afgørende klassebetingede forskelle, som gør, at ungdommen ikke kan betragtes som en homogen gruppe.

Som en del af monopolkapitalismens udvikling og ekspansionsbehov udvikles i efterkrigsperioden et særligt ungdomsmarked, og det er i særlig grad underholdningsindustrien, som rettes mod denne nye gruppe af konsumenter - teenagerne. Sådanne kulturprodukters karakter og indhold er ikke altid i overensstemmelse med f.eks. skolens og forældrenes værdier og normer, hvorfor i særdeleshed 50'erne er kendetegnet ved adskillige offentlige debatter og diskussioner om ungdommen: om opdragelse, fritidsbeskæftigelse, konsum m.m.

Ungdommen kommer i det hele taget i offentlighedens fokus - men som problem. Baggrunden er, at overflødiggørelsen af ungdommen slår ud i en række modsætningsforhold i form af en generel tilpasnings- og disciplineringskrise. Problemerne søges bl.a. løst ved nedsættelse af "Ungdomskommissionen", hvis formål er at undersøge de unges forhold: boligforhold, fritid, uddannelse, læsevaner m.m., og dermed give politikerne ideer til løsning af efterkrigstidens ungdomsproblemer.

Ungdommens etablering som særskilt kategori af befolkningen sker således først og fremmest som et resultat af den samfundsmæssige udvikling, men kan først siges at være ført til ende i løbet af 50'erne.

Afgrænsning og definition

I dette følgende kapitel skal vi gå ind i en nærmere beskrivelse af ungdommens opvækstvilkår og se på, hvorledes forskellige samfundsmæssige institutioner er med til at påvirke og forme det enkelte unge individ på en bestemt måde. Denne proces, hvorigennem den unge, som fra fødslen besidder nærmest ubegrænsede muligheder, via samfundsmæssig påvirkning udvikles i en bestemt retning, kaldes socialisation. (1)

Socialiseringsprocessen er stærkt præget af, hvilken samfundsklasse den unge er født ind i, som på forskellig vis fremmer og hæmmer forskellige muligheder for den unge. Den enkelte klasses opdragelsesværdier kan også på højst forskellig måde (dis)harmonere med de samfundsmæssige institutioners normer og mål.

---

(1) Eskola, Antti: Socialpsykologi. s. 225.

I beskrivelsen og perspektiveringen af de socialisationsværdier og -normer, som den unge konfronteres med, vil vi arbejde ud fra et todelt klassebegreb, som vi kort vil redegøre for.

Arbejderklassen er et ret præcist begreb, der refererer til en helt konkret og veldefineret socialgruppe (i 50'erne primært bestående af familier, hvor manden er faglært, ufaglært, arbejdsløs lønarbejder) med delvis specifikke værdinormer og udtryksformer. Middelklassen derimod er et betydeligt mere diffust begreb. Denne klasse er ikke som arbejderklassen primært defineret i materielle og økonomiske kategorier, men først og fremmest som et norm- og statusfællesskab for en socialgruppe, som subjektivt opfatter sig som værende i samme båd uden for arbejderklassen. Middelklassen tilhører ofte de ledende lag i samfundet i alliance med småkapitalen, og den ved, at den er lidt bedre.

Eftersom det er vores absolutte opfattelse, at rock'n'roll-kulturen - som der senere vil blive redegjort for - er placeret med et socialt tyngdepunkt hos arbejderklassens unge, har vi fundet det naturligt så vidt muligt, at koncentrere vores undersøgelser omkring denne ungdomsgruppe.

Modsat vanlig praksis har vi valgt at disponere dette kapitel således, at vi starter "udefra" med en beskrivelse af den sekundære socialisation (i skole, på arbejdsplads, i medierne ...), og derfra arbejde os ind på primærsocialisationen i familien og slutte af med et afsnit om kammeratskabsgruppen. Denne fremgangsmåde er begrundet i en opfattelse af kammeratskabsgruppen som et særdeles væsentligt element i forståelsen af rock'n'roll-kulturen. Netop blandt kammeraterne er det, at rock'n'roll-musikken bliver dyrket og brugt, og netop kammeratskabsgruppens karakter af sammenhold og aflastning over for de øvrige socialisationsinstansers påvirkning og tvang er af fundamental betydning for rock'n'roll-musikkulturens etablering og udvikling.

A. Socialisation i offentligt regi

a. Folkeskolen

Samfundsudvikling og kvalifikationskrav

Den udviklingsproces, det danske samfund befinder sig i efter anden verdenskrig, nemlig en udvikling fra landbrugsland til teknologisk højtudviklet industriland, medfører, at kvalifikationskravene til arbejdskraften ændrer sig. Udviklingen af produktionsapparatet medfører en forskydning i retning af ofte mere intellektuelt krævende arbejdsprocesser i form af en mængde specialiseringer og overvågningsopgaver, som arbejdskraften må kunne håndtere. Men samtidig hermed er teknologien - og dermed specialfunktionerne - i en stadig udvikling, hvilket gør det vanskeligt at forudsige, hvilke arbejdsprocesser, arbejdskraften vil indgå i. Denne må således være istand til at tilpasse sig de nye forhold uden større vanskelighed; den må med andre ord være fleksibel. En betingelse for, at dette kan ske, er, at arbejdskraften har fælles forudsætninger i en grunduddannelse, der ikke specialiserer den enkelte i en bestemt retning, men tværtimod er almen og samtidig abstrakt.

Den tidligere socialisation til arbejdsprocessen kan karakteriseres som negativ: den er indrettet på disciplin, accept og individualisering. Men nu vokser kravet om en mere positiv socialisering, hvor selvstændighed, samarbejdsevne og kritisk sans kommer i højsædet. Denne positive socialisation er imidlertid dobbeltbundet, idet det kapitalistiske samfund fortsat stiller krav om lydhørhed, disciplin, underkastelse o.s.v. hos arbejdskraften. Kravene til arbejdskraften kan sammenfattende siges at være:

"... bredere kvalifikationer af teknologisk/organisatorisk art i en form, der betinger den modsætningsfyldte intensitetskvalificering: selvstændighed/disciplin, kritik/accept, problemløsende evne/reproducerende evne, individualitet/kollektivitet. Og ikke mindst peger nødvendigheden af omstillingsevne i retning af bredere grundfærdigheder samt den evne til tilegnelse af nyt stof, der muliggøres af en vis abstraktionsevne, problemløsende evne og selvstændighed." (1)

Disse kvalifikationer betegnes som fleksible kvalifikationer. De tænkes for den unge arbejdskrafts vedkommende opnået gennem bl.a. skoleuddannelse, dels gennem indholdet af undervisningen, hvor metodeindlæringen, d.v.s. evnen til at overføre problemløsninger fra et problem til et andet af samme karakter, må fremhæves, dels gennem den strukturelle udformning af uddannelsessystemet: skolestrukturen må være homogen; der må ikke ske nogen specialisering og differentiering på tidlige trin i uddannelsesprocessen; grundkvalificeringen må være fælles så langt frem i processen som muligt.

Men den skolelov, som var i funktion i 50'erne, opfyldte ikke disse krav.

Skolen i 50'erne

Den skolelov, der var i kraft op til 1958, stammede fra 1937; den gennemførtes af den socialdemokratisk-radikale koalitionsregering Stauning-Munch med den radikale Jørgen Jørgensen som undervisningsminister. Forud for loven var gået en lang række forarbejder (helt tilbage fra 1919), og den betegnede en moderat reform i forhold til den tidligere skolelov.

1937-skolesystemet kendetegnedes ved at være udpræget elitært. Det ses både på den strukturelle opbygning af skolesystemet og på indholdet af undervisningen.

I København og i købstæderne var der en femårig grundskole, hvorefter eleverne deltes i en eksamensmellemskole og i en eksamensfri mellemskole, der begge var fireårige (undervisningspligten ophørte dog efter det 7. år). Den eksamensfri mellemskole var tænkt som en slags parallel til eksamensmellemskolen og skulle fungere som bindeled mellem skolen og erhvervslivet.

"Den frie mellem skulle altså forsøge at socialisere børnene bedre til den hårde manuelle udbytning gennem hævdelsen af, at denne udbytningsform var lige så "fin" som funktionærernes mere sikre placering." (2)

Oven på eksamensmellemskolen var en étårig realskole og en treårig gymnasieskole.

Endelig gjaldt der særlige forhold vedrørende landsbyskolerne. På trods af at 37-loven søgte at nærme by- og landskolerne til hinanden, idet landsbyskoler med tilstrækkeligt stort elevtal nu kunne få mulighed for at følge samme ordning som købstadsskolerne, og der kunne oprettes centralskoler, var disse muligheder kun blevet udnyttet i ringe grad. Interessen for en længerevarende uddannelse var yderst ringe på landet, idet de unge deltog i landbrugsarbejdet.

Skolestrukturen med forskel på købstads- og landsbyskoler, den tidlige specialisering (deling) i købstadsskolerne og det kvalitative indhold af undervisningen (arbejdsgiverne foretrak elever fra eksamensmellemskolen) gav en inhomogen uddannet arbejdskraft for Danmark som helhed.

Undervisningens indhold

1937-skolelovens selvforståelse var, at skolen var et mål i sig selv. Børnene

---

(1) Andersen/Hjort: Den danske folkeskoles udvikling frem til 1958. s. 231.
(2) Ibid. s. 185.

skulle i skolen have udviklet deres evner og anlæg gennem en "sund" karakteropdragelse; skolelovens § 1:

> "... Folkeskolens formål er at fremme og udvikle børnenes anlæg og evner, at styrke deres karakter og give dem nyttige kundskaber." (1)

Denne formålsparagraf fulgtes i 1941 op af en ændring af læseplanen, hvori det uddybende hedder:

> "Man finder imidlertid anledning til samtidig at understrege, hvad der er udtalt i folkeskolelovens § 1, at skolen gennem sin virksomhed, foruden at være kundskabsmeddelende, må være opdragende og karakterdannende. Den bør udvikle børnenes sans for de etiske og kristelige værdier, give dem ærbødighed for menneskelivet og for naturen, kærlighed til hjemmet og vort folk og land, respekt for andres meninger, følelse for fællesskab mellem folkene og for samhørighed med de andre nordiske folk. Skolen må således bidrage til at give børnene idealer, hjælpe dem til at sætte sig mål i livet, øge deres respekt for oprigtighed i tale og adfærd og styrke deres pligtfølelse. Gennem sund disciplin læres god opførsel og udvikles sans for orden." (2)

Denne positive formulering af karakteropdragelsen udtrykte en formel homogenisering af alle børn fra alle samfundslag. Arbejderklassens formelle integration i det borgerlige samfund - med accept af borgerlige normer og borgerlig moral - var komplet. Mulighederne for social opstigning via uddannelse skulle være ens for alle; og lykkedes det ikke at klare en skolekarriere, var skylden udelukkende den enkeltes. Man var et ufuldkomment enkeltindivid, der ikke havde fortjent bedre. "Tabernes" forståelse af sig selv som tabere var udpræget.

> "Karakteropdragelsens faktiske effekt blev nemlig ikke forstået. Intentionen var den positive karakteropdragelse, hvor normerne blev optaget af børnene som personligt vedkommende. Som normer der indiskutabelt skulle leves efter, gennem en personlig indstilling som: jeg skal (og vil gerne), jeg bør o.s.v. Den side, der på grund af klassesamarbejdet nødvendigvis blev overset, var karakteropdragelsens negative effekt, når der ikke fandtes et materielt og dermed ideologisk grundlag for karakteropdragelsen. Karakteropdragelsen bliver så i stedet til en restriktiv normpåbydelse: jeg må ikke, jeg skal lade være med, jeg tør ikke, for så ... o.s.v. Normerne bliver herigennem mekaniske og udenadslærte. Intentionen med karakteropdragelsen skulle altså være at integrere arbejderbørnene, således, at de fik samme positive klassesamarbejdende indstilling, som Socialdemokratiet; men så længe arbejderklassens materielle fundament for at forstå normerne indskrænker sig til minimale personlige opstigningsmuligheder, ved eksempelvis at give akkorden en tand til, må det gå galt. Institutionaliseringen af karakteropdragelsen gennem 1937-loven blev en institutionalisering af den negative karakteropdragelse for størstedelen af arbejderklassen. Den mest "positive" effekt måtte således blive, at de klassebestemte selektioner i skolen, alt efter hvilket fundament børnene havde til at indordne sig under karakteropdragelsen, kunne blive forstået som en personlig fallit for størstedelen af arbejderklassens børn: jeg klarede det ikke, men led nederlag." (3)

Indholdet af undervisningen kan nærmest betegnes som statisk. Det bestod for det meste af et nøje defineret pensum, der ikke ændredes, og indlæringen

---

(1) Cit. ibid. s. 186.
(2) Bekendtgørelsen af 24/5 1941. Cit. ibid. s. 186-187.
(3) Ibid. s. 187-188.

var baseret på udenadslære i forhold til lærebogsstoffet. Konkurrencepræget var meget udtalt, både i det daglige arbejde, hvor den særlig dygtige elev (det vil oftest sige den, der havde bedst flair for at lære udenad) fremhævedes på bekostning af de øvrige elever, og i det omfattende eksamenssystem, der tjente til at skille fårene fra bukkene.

> "Efterkrigstidens skole var et tugt- og forbedringshus, hvor de indsatte afsonede fra syv til tolv år. Man fik friheden, når man kunne læse, skrive og lægge to og to sammen. Og kunne man det, havde man modtaget en almen dannelse og vidste, at kongen, rigsdagen, kirken og domstolene styrer vor færd, og at ægteskabet og hjemmet er bærepillerne i folkets liv. Eventuelle alternative løsninger blev kun omtalt, når "fremmede folkeslag" var på tapetet. Det gjaldt om at bringe den opvoksende ungdom ind i de vante voksne baner, og til dette formål havde man et sindrigt system.
>
> Først var der det magelige princip at læne sig til fædrenes ideer, som fortalte, at folkeskolen og folkekirken begge hvilede på Herrens bud, d.v.s. Paulus' og Luthers udlægninger med en knivspids lurmærket Grundtvig. Men da det jo handlede om karakterdannelse, måtte man have en karakterskala fra slet til udmærket godt. Dertil anvendte man et siagtigt torturinstrument, der hed eksamen. Eksamen kunne ikke blot skille de begavede fra sinkerne, men samtidig de rige fra de fattige." (1)

Som en direkte konsekvens af skolelovens formålsparagraf, var skolen fyldt med en mængde tabuer, hvoraf hemmelighedskræmmeriet omkring seksuallivet nok var det mest iøjnefaldende. Seksualundervisning i skolen manglede helt eller var meget mangelfuld:

> "Seksualundervisning i skolen, det var simpelt hen alle tiders paradeforestilling. Det eneste, jeg husker af det, det var, at han (skolelægen) forklarede sådan lidt om mandekroppen og kvindekroppen; men jeg husker ikke, om han overhovedet kom rigtig i detaljer. Og hjemme fik vi ingenting at vide; det var der ikke ret mange af os, der gjorde, fordi jeg var i hvert fald 17 år, før jeg overhovedet vidste noget om, hvordan man fik børn". (2)

Seksualundervisningen blev lidt bedre i løbet af 50'erne; men den stødte på megen modstand, både fra forældreside og (især) fra kirken og andre religiøse kredse, idet den betragtedes som et angreb på den offentlige moral.

> "Visse folk i nutiden vover at se alt på det erotiske område under en lyrisk synsvinkel, og det skaber urenhed og råhed. Man giver i skolerne seksualoplysning og overser, at den let kan krænke blufærdigheden og siden i frikvartererne indføre ukontrollabel, svinsk snak, der endnu værre følger, efter at fællesskolen for piger og drenge er blevet så almindelig". (3)

Den generelle "tys-tys-holdning" til kønslivet forårsagede mytedannelser blandt de unge, som på den måde risikerede et forkvaklet forhold til det modsatte køn, hvilket ofte resulterede i sexangst.

Skoleundervisningens indhold havde til årsag, at undervisningen fik karakter af terapi. Det eneste krav, der stilledes eleverne i forhold til det faste

---

(1) Hammerich, Paul: Fred og nye farer. En danmarkskrønike 1945-72. s. 161-163.
(2) Seefjord, Elise fortæller om sin skolegang i 50'erne. Citeret fra P4-udsendelse om forældre, d. 26/3 1978.
(3) Christiansen, Chr. Fhv. rektor, i radioforedrag "Ungdom og erotik" (1956), citeret fra ovennævnte P4-udsendelse.

pensum var, at de var i stand til at reproducere det uden at reflektere over det.

> "Terperi har betydet, at jeg simpelthen i meget stor udstrækning har accepteret at måtte tilegne mig nogle ting, jeg hverken havde lyst til eller brug for - og gjorde det; det var nemlig pligt". (1)

Læreren var den absolutte autoritet, hvorunder eleverne måtte bøje sig. Disciplin var som nævnt et led i karakteropdragelsen: eleverne skulle forberedes til at indgå som den underlegne part i arbejder-arbejdsgiver-forholdet. Ethvert forsøg på at nedbryde lærerens myndighed og enhver vaklen i indlæringen af pensum betragtedes som en direkte trussel mod systemet og gengældtes med korporlig eller psykisk afstraffelse (brug af spanskrør blev forbudt i 1950, men andre afstraffelsesmetoder brugtes i vidt omfang). Konflikterne mellem læreren og eleverne måtte ofte forstås som et sammenstød mellem forskellige normopfattelser. Lærerens middelklasse norm-opdragelse svarede ikke til de normer, en elev fra f.eks. arbejderklassen mødte med. Den stadige underkendelse af elevens erfaringer var medvirkende til den negative socialisation.

Karakteropdragelsen virkede således befordrende for den kommende arbejdskrafts reproducerende evne, fremhævede den passive tænkning d.v.s. den kritikløse tilegnelse af stoffet, opdragede til betingelsesløs disciplin og underkastelse samt fremhævede den individuelle præstation.

Skolelovsdebat og skoleloven af 1958

Som nævnt er det helt andre kvalifikationer, der kræves, for at en teknologisk højtudviklet industri kan udvikles og trives. Der er således behov for en gennemgribende ændring af grundskoleuddannelsen.

Debatten om en ny folkeskoleordning starter omkring slutningen af Den anden Verdenskrig og ender med skoleloven af 1958. Undervejs hertil er der gået en lang debat og mange forhandlinger, hvis hovedindhold her kort skal ridses op.

De væsentligste synspunkter i debatten samler sig omkring tre grupperinger, hvoraf den ene udgøres af Socialdemokratiet. Socialdemokratiet ønsker at gøre uddannelsessystemet demokratisk, både med hensyn til at alle, uanset social placering, skal have de samme chancer, og med hensyn til, at børnene opdrages til at bruge og respektere demokratiet. Hertil er det nødvendigt at arbejderbørnenes socialisation ændres fra en negativ til en positiv socialisation; dette kan kun ske ved at gå bort fra karakteropdragelsen. Endelig må uddannelsessystemets elitepræg og borgerskabets dannelsesmonopol nedbrydes.

For at alt dette kan ske, fortsætter partiet sin ideologiske udvikling fra 30'erne og satser på arbejderklassens fuldstændige integration i og medansvar for det borgerlige samfund - ideerne om en selvstændig arbejderkultur er opgivet.

> "Solidariteten i arbejderbevægelsen skal nu omfatte hele samfundet, og individualisme og humanisme skal ikke længere være borgerskabets monopol". (2)

Muligheden for at kunne arbejde sammen på trods af sociale skel hænger sammen med afskaffelsen af klassebegrebet. Idet Socialdemokratiet vælger at overtage forvaltningen af det kapitalistiske system, afløses klassekampen ideologisk af klassesamarbejdet.

Denne ideologiske ændring skal afspejles i skoleundervisningen samtidig med, at skolen indrettes efter at kvalificere den nye arbejdskraft til de ændrede produktionsprocesser i erhvervslivet. Socialdemokratiets ønsker til en folke-

---

(1) Seefjord, Eliše: op. cit.
(2) Kristiansen, E. S. m.fl. op. cit. s. 21.

skoleordning bliver derfor, at man vil have fjernet konkurrencemomentet i form af karakterjageriet og eksamen; man ønsker delingen i de første uddannelsesår fjernet, og man ønsker en homogenisering af købstads- og landsbyskolerne. Indlæringen til demokrati skal ikke blot være lærebogsstof, men et integreret led i skoledagen, i undervisningen (elevernes forsøg med demokrati i elevråd er et eksempel herpå); endelig skal opdragelsen til loyalitet mod det kapitalistiske system være vigtigere end indlæring af kundskaber, faktaindlæring. For at forbedre forberedelsen af ungdommen til produktionsarbejde i erhvervslivet ønskes en udvidelse af den undervisningspligtige alder; den forlængede tid skal bruges til at give en yderligere indsigt i erhvervslivet og samfundet generelt.

Den anden gruppering i debatten, det konservative synspunkt, udgøres hovedsageligt af Det konservative Folkeparti og lærerorganisationerne, som ønsker den hidtidige skolestruktur opretholdt. Skolens elitære præg, den delte struktur og karakteropdragelsen ønskes i særdeleshed bevaret.

Mellem disse yderpunkter findes det grundtvigiansk prægede synspunkt, der især støttes af det Radikale Venstre. Man ønsker skolen væk fra elitepræget; der skal lægges større vægt på det menneskelige fællesskab for børnenes og skolens egen skyld. Derfor bør strukturen være udelt.

Disse forskellige synspunkter afføder en lang række forslag til en ny skolelov. Det mest radikale forslag, den såkaldte Askovadresse fra 1954, opererer således med en syvårig, udelt grundskole, med et 8. frivilligt år. Efter det 7. år er der en deling i en femårig gymnasieskole og i en treårig, liniedelt erhvervsskole.

Også i 1954 fremkommer "Midterlinieforslaget", der udvider undervisningspligten med ét år til ialt otte år; men som stadig ønsker en udelt struktur. I 1956 kommer "Forligsforslaget" (mellem Socialdemokratiet, Venstre og Radikale), der arbejder med en udvidelse af den udelte skole til seks år; men forslaget bliver ikke ført igennem, bl.a. på grund af stor modvilje fra lærerorganisationernes side.

Regeringsskiftet i 1957 muliggør via regeringssamarbejdet mellem Socialdemokratiet, Det radikale Venstre og Retsforbundet gennemførelsen af et forlig, og i 1958 vedtages den ny skolelov: mellemskolen forsvinder; i stedet dannes en syvårig grundskole med et frivilligt ottende år. Efter 7. år er der også mulighed for en treårig realafdeling, hvorfra der er overgang til en treårig gymnasieskole både efter 2. og 3. real. Det blev lagt ud til lokal afgørelse, hvorvidt 6. og 7. klasse skulle deles (i en almen eller en boglig linie). Som det ses, fik Socialdemokratiet ikke gennemført sit ønske om udvidelse af undervisningspligten.

1958-loven udgør såvel strukturelt som substantielt et kompromis. Den nye ordning placerer sig socialisationsmæssigt i overgangen mellem karakteropdragelse og kreativ opdragelse. Formålsparagraffen udtrykker stort set det samme som 1937-lovens; men den i tilknytning til loven udkomne undervisningsvejledning, Den blå Betænkning, henviser (i visse afsnit) til kreativitetspædagogikken. Loven og betænkningen udtrykker således på den ene side krav om faste normer og færdigheder, udenadslære, autoritær/lærerstyret undervisning, faste pensa, individualistisk konkurrencepræget undervisningsform og en ikke-homogeniseret kvalificering af eleverne (alt i alt de elementer, der indgår i karakteropdragelsen), samtidig med at der stilles krav om den personlige tilegnelse, sigte mod en kreativ og dynamisk personlighed, metodelære, gruppearbejde og andre ikke-autoritære undervisningsformer (med andre ord en fleksibel kvalificering).

Skoleloven af 1958 er et forsøg på at socialisere arbejderklassen til det borgerlige samfund ved ideologisk at ophæve klasseforskellene og ved at overtage borgerlige moral- og kulturnormer. Arbejdskraften skal være fleksibel og selvstændig, men samtidig villig til at underkaste sig autoriteten. Arbejderne skal ikke være i opposition til det borgerlige demokrati, men må kunne identificere sig med det og tage sin del af ansvaret - og er derved med til at legitimere udnyttelsen af arbejdskraften og at bidrage til sin egen undertrykkelse.

Den nye skolelov afspejler altså ikke behov, der er opstået hos de unge,

men er resultat af erhvervslivets ændrede krav til arbejdskraften. Den reele gennemførelse af 1958-lovens idealer går kun langsomt, idet realiseringen også afhænger af lærerkræfterne, hvoraf mange på dette tidspunkt stadig er funderet i den gamle skolelovs karakteropdragende indhold. Først ved ændring i læreruddannelsen kan der skabes den rette baggrund for den nye skolelov. Men 1958-loven danner rammen for den pædagogiske udvikling i 60'erne, hvor man på mange områder i højere grad forsøger at tilpasse undervisningen efter de unges behov.

b. Andre skoleformer

Ca. 3/4 af alle unge modtager ifølge Ungdomsenqueten (1) en eller anden undervisning ud over folkeskolen. Denne undervisning kan groft skitseres ud fra ungdommens forskellige placering i forhold til arbejdslivet.

For den arbejdsløse ungdom er der forskellige ungdomsskole- og efterskoleformer, f.eks. arbejdsteknisk ungdomsskole, hvortil unge ugifte arbejdsløse i alderen 18-25 år efter længere tids ledighed kan henvises til et kortere ophold, eller til deltagelse i særlige kurser. Fælles for disse skoleformer gælder det, at de primært "tilsigter at gøre det lettere for de unge bagefter at få fast arbejde". (2)

Til den ufaglærte ungdom er der oprettet en speciel institution, nemlig: "Ungdomsskolen for ufaglærte". Om denne skole hedder det af lov fra 1948 følgende:

> "For unge mennesker mellem 14 og 18 år, fortrinsvis ufaglærte, skal der efter de i nærværende lov givne regler være adgang til en undervisning, der tager sigte på at give dem forståelse af vilkårene for det erhvervsliv, i hvilket de er indtrådt, og af det samfund, hvortil de hører, samt udvide og udbygge deres kundskaber og derigennem også bidrage til deres karaktermæssige udvikling". (3)

Der har været en del problemer omkring denne skoleform, dels fordi mange unge efter en lang arbejdsdag har svært ved at overkomme en egentlig aftenundervisning, og dels på grund af selve skolens navn. Især drengene opfatter navnet "Ufaglært Ungdomsskole" som en hindring, idet de til en vis grad har ambitioner, som går lidt højere end at være ufaglært arbejdskraft resten af livet. Med pigerne går det ifølge kommissionsbetænkningen "Ungdommen og arbejdslivet" nemmere; her finder man lettere praktiske fag og emner, som interesserer.

For den faglærte ungdom er uddannelsen primært henlagt til læretiden. Lærlingens teoretiske uddannelse foregår på de tekniske skoler og handelsskolerne. Op igennem 50'erne er denne skoleform placeret efter fyraften, d.v.s. i aftentimerne, og der undervises i alment, ikke-fagspecifikt stof. Her mødes maskinarbejder-, typograf- og tømrerlærling til fælles undervisning. I begyndelsen af 60'erne ændres denne undervisning til en dagskoleundervisning på et antal store lærlingefagskoler. Her gives en mere dybtgående og fagspecifik undervisning. Den samme centraliseringstendens gør sig også gældende for handelsskolerne omend ikke i så stærk grad. Tendensen er imidlertid klar nok, nemlig at give de unge en specialiseret undervisning svarende til de hastigt voksende behov for specialister, erhvervslivet stiller.

Det generelle mål for disse efterskoleformer kan betegnes som en fælles tilpasning af ungdommen til de forskelligartede krav, erhvervslivet stiller. Helt basalt i denne sammenhæng er socialiseringen til en "forståelse af vilkår-

---

(1) Ungdomskommisssionen: Ungdommen og arbejdslivet 1952. s. 52.
(2) Kierkegaard, P. m.fl. : Danmark i dag. s. 44.
(3) Ungdommen og arbejdslivet. op.cit. s. 53.

ene for det erhvervsliv i hvilket de er indtrådt..." (1) eller skal indtræde, d.v.s. oparbejdning af en forståelse for det arbejder-arbejdsgiver-forhold, ungdommen skal ud i. Og i videre forstand en accept af den udbytning, som heraf følger.

c. Arbejdspladsen

Uddannelse af lærlinge er et anliggende, som primært er koncentreret om mindre virksomhedstyper, idet disse af konkurrencehensyn især har måttet basere deres produktion på billig arbejdskraft. At vilkårene for de små virksomheder i 50'erne ikke har været de allermest gunstige, fremgår bl.a. af den omfattende kapitalcentralisering, som finder sted i perioden, og som kan aflæses af den kraftige indskrænkning i virksomhedsantallet. Et andet middel i konkurrencen har for de små virksomheder været specialiseringen, altså en indsnævring af den produktion, man har. Disse faktorer 1) efterspørgslen efter billig arbejdskraft, og 2) virksomhedernes specialisering, får nogle negative konsekvenser for såvel arbejdsmarkedets ungdom som den egentlige håndværksmæssige lærlingeuddannelse. På den ene side opstår der et økonomisk konkurrenceforhold mellem lærling og ufaglært ungarbejder, hvor sidstnævnte er den mindst rentable. På den anden side medfører den stigende specialisering en udhuling af selve lærlingeuddannelsen, idet lærlingen ikke kommer til at lære et helt håndværk. Den ekstreme udnyttelse af ungdommen på disse to fronter er det mest karakteristiske ved 50'er-ungdommens forhold på arbejdsmarkedet. Ifølge ungdomsenqueten forlader ca. 82% af den samlede ungdom skolen uden eksamen. Af denne gruppe går langt størstedelen ud i erhvervslivet (2). Ca. 3/4 af den samlede storbyungdom mellem 15 og 24 år, og godt 90% af provinsungdommen går ud i erhvervslivet, hvor industri- og håndværkssektoren står som aftager af langt den største gruppe. (3)

Ungdommen på arbejdsmarkedet kan opdeles i to hovedkategorier: de ufaglærte og de faglærte (incl. lærlinge). Disse to grupper forholder sig i 1951 til hinanden på følgende måde:

faglærte	93.000	(4)
ufaglærte	97.000	

Som det fremgår, er det totale forhold mellem faglært og ufaglært arbejdskraft i 1951 ca. 1:1, i 1955 sker der imidlertid en ændring, idet "de store årgange" fra begyndelsen af 40'erne nu begynder at sætte sig igennem. (Af en årgang unge på 60.000 er og bliver de 38.000 ufaglærte). Dette medfører en markant tilgang til gruppen af ufaglærte. Ifølge arbejdsmarkedskommissionens betænkning af 1956 er der kun een måde at afværge en ungdomsarbejdsløshed i større stil på, nemlig at øge antallet af lærepladser.

> "Når kommissionen nu i 1956 arbejdede på en uhæmmet udvidelse af lærlingeantallet, var det nok ikke, fordi de unges arbejdsløshed blev taget mere alvorligt end arbejdsmændenes. Men lærlingeantallet havde indtil da været begrænset for at sikre en forsvarlig faglig oplæring. Dette hensyn måtte nu vige for hensynet til industriens behov for en hurtig og mindre omkostningskrævende udvidelse af den kvalificerede arbejdskraft. Industrien lagde nemlig...mindre vægt på den kvalificerede arbejdskrafts faglige bredde. Industrien foretrak, at også den faglærte arbejdskraft blev mere specielt kvalificeret". (5)

---

(1) Ungdommen og arbejdslivet op.cit. s. 53.
(2) Ibid. s. 52.
(3) Ibid. s. 153.
(4) Ibid. s. 76.
(5) Mathiesen, Anders: Uddannelse og produktion. s. 59.

Med 50'ernes intensivering og rationalisering af produktionen er behovet for såvel den bredt kvalificerede som den ufaglærte arbejdskraft øjensynlig begrænset. Disse forhold sætter bl.a. deres spor i den nye lærlingelov af 1956, som bevarer mesterlæren stort set uændret, og som bibeholder det private erhvervsliv som kontrollør af de faglige uddannelsers omfang og karakter. Med andre ord forbliver de faglige uddannelser underlagt kapitalens kortsigtede behov - eller som et flertal i lærlingekommissionen angiver at have haft som hovedmotiv til den nye lov:

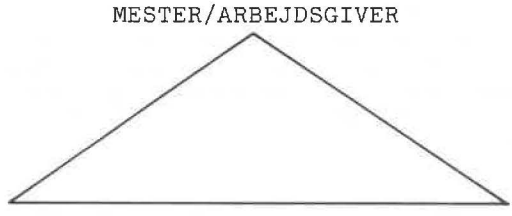
> "...ønskeligheden af at undgå bestemmelser, som kunne befrygtes at ville medføre tilbageholdenhed med eller endog uvilje fra mestrenes side mod at antage lærlinge, så meget mere...nu, hvor de store fødselsårgange melder sig på arbejdsmarkedet". (1)

For lærlingekommissionen bliver opdagelsen af "de store årgange" det egentlige legitimationsgrundlag for en ny lærlingelov af 1956. Og kommissionens anstrengelser bærer frugt, for nogen egentlig tilbageholdenhed eller uvilje mod oprettelsen af lærerkontrakter er der ikke at spore rent statistisk:

	håndværk og industri	handels- og kontorlærlinge	ialt	
1950	12.460	6.396	18.856	
1956	12.219	7.882	20.101	
1960	18.737	12.194	30.931	
1965	18.223	13.574	31.796	
1967	14.727	10.559	25.286	(2)

Lærlingekommissionens betænkning indeholder et forslag til en vis forbedring af lærlingeuddannelsen i retning af øgede generelle "tekniske" kvalifikationer, men det er i klart politisk mindretal. Derimod bliver den begrænsning af lærlingeantallet (en normering, der går på forholdet mellem antal lærlinge og antal faglærte svende), som tidligere var håndhævet af faglige hensyn, ophævet. Udviklingen vedrørende arbejdsmarkedets ungdom i 50'erne, kan således i stigende grad siges at udgøre en forringelse af den faglige uddannelse.

Lærlingens og ungarbejderens arbejdsmæssige forhold er i 50'erne først og fremmest præget af en umyndiggørelse, som følger den måde, hvorpå arbejdet er organiseret. På den enkelte arbejdsplads foregår tilrettelæggelsen og fordelingen af arbejdet nedad i et magthieraki, som groft skitseret ser således ud:



Dette hieraki, hvori lærlingeuddannelsen er placeret, stammer i princippet helt tilbage fra middelalderen, hvor mesteren som den mere erfarne håndværker tager en ny og uerfaren person i lære. Selve hierakiet er opbygget omkring dette lærer-elev forhold. Generelt kan strukturen karakteriseres som én stor hakkeorden. Den "almægtige" mester legitimerer dette forhold ud fra en henvisning til hans økonomiske ansvarlighed. Videre nedad i hierakiet

---

(1) Betænkning nr. 145 s. 14 (cit. fra Mathiesen op.cit. s. 62.)
(2) Mathiesen, A. op.cit. tabel II.

legitimeres hakkeordenen via værdibegreber som "erfaring" og "anciennitet". Netop i disse to henseender står lærlingen og ungarbejderen svagest. Dette forhold understreges på en række punkter, bl.a. lønmæssigt, hvor de unge på grund af specielle ungdoms- og lærlingetariffer ikke får en løn, der harmonerer med deres arbejdsindsats. Eks. på typograf lønninger: (tarif pr. uge)

	1950		1965	
Svend	165		458	
Arbejdsmand	144		418	
Ungarbejder	57		-	
4. års lærling	48		138	
3. års lærling	35		113	
2. års lærling	30		98	
1. års lærling	28	(1)	85	(2)

Denne reelt dårlige aflønning af ungdommen står i et grelt misforhold til det arbejde, som den unge sættes til, hvilket ofte er arbejde, som ingen anden på arbejdspladsen vil udføre, men lige så tit, når man som 2. eller 3. års lærling er kommet lidt op i hierakiet, et arbejde, som svarer til det, en voksen arbejder udfører. Denne økonomiske diskriminering af ungdommen følges i en række love og faglige overenskomster op af en række særbestemmelser, der på forskellige andre punkter disfavoriserer ungdommen. F.eks. skal (ifølge hovedoverenskomst af 1960) en arbejder være fyldt 20 år for at kunne komme ind under reglen om sagsbehandling af "urimelige" afskedigelser. Tilsvarende kører man inden for visse fagkategorier (bl.a. jernindustrien) med en anciennitetsberegning, der først træder i kraft fra det fyldte 20 år, hvilket efter gældende opsigelsesregler betyder, at ungarbejdere under 20 år kan opsiges uden varsel. Et andet område, hvor ungdommen tilsidesættes, er, når det gælder arbejdsløshedsunderstøttelse. I almindelighed forudsættes der 26 ugers arbejde inden for tre år, for at man kan få understøttelse. For unge under 22 år gælder imidlertid den særregel, at de 26 uger skal foreligge inden for den halve tid (18 mdr.). Også på dette felt er der tale om en forskelsbehandling af en ungdom, der iøvrigt ved det fyldte 18.år overgår til at arbejde efter normale voksne overenskomstregler (3).

Lærlingen og ungarbejderen har på alle måder de dårligste betingelser i ansættelsesforholdet. Hertil kommer, at deres dårlige indkomst forringer deres muligheder for gennem fritidskonsum at kompensere for arbejdets tvangssammenhænge. Disse unge er i udpræget grad sat i en speciel situation. På den ene side skal de udføre et krævende lønarbejde, der i mange sammenhænge er sammenfaldende med voksenarbejde, samtidig med at de i gennemsnit kun får ca. 25% af voksenlønnen. På den anden side er de på grund af den lave løn tvunget til at blive hjemme, d.v.s. fungere inden for barnerollens uselvstændiggjorte adfærdsmønster på familiens sociale præmisser. Dette konfliktforhold mellem voksen- og barnerollen, som det tager sig ud i såvel de faglige overenskomster som i den praktiske organisering af arbejdet på arbejdspladsen, bliver en væsentlig del af den hverdag, som den arbejdende ungdom må leve med.

Social rekruttering. Ifølge ungdomsenqueten er der for lærlingegruppens vedkommende følgende sociale karakteristika: 1/4 af de mandlige lærlinge er sønner af faglærte arbejdere, og en anden fjerdedel er sønner af ufaglærte arbejdere. 20% er sønner af håndværksmestre eller funktionærer.

45% af de faglærte arbejderes sønner bliver faglærte, det samme gælder

(1) Ungdommen og arbejdslivet op.cit.
(2) Tariflønninger ifølge lærekontrakt af august 1965.
(3) Sønderstrup, L.: Ungdommen og samfundssystemerne III, Land og Folk 20. juni 1961.

sønner af håndværksmestre. Af de ufaglærtes sønner bliver derimod kun ca. 25% faglærte.

Tendensen er klar nok: 50% af de ufaglærtes sønner bliver ufaglærte eller landbrugsmedhjælpere, og af samtlige ufaglærte kommer 75% fra arbejderklassen, mens derimod af samtlige faglærte kommer 50% herfra. (1)

Det fremgår klart, hvilken sammenhæng der er mellem miljø og uddannelse, eller måske snarere forbindelsen mellem miljø og det slet ikke at få nogen uddannelse.

d. Fritidsinstitutioner

Fritiden kan betragtes som det livsområde eller den del af ens liv, som ikke er underlagt nogen tvang eller forpligtelse; det være sig skolens/arbejdspladsens formelle rammer, lektielæsning eller andet arbejde i hjemmet. I fritiden er den enkelte således frit stillet med hensyn til beskæftigelse.

Mulighederne for beskæftigelse kan i grove træk deles op i to grupper: 1) uorganiserede fritidsaktiviteter, såsom at gå i biografen, spille musik, læse blade og bøger m.v. og 2) organiserede fritidsaktiviteter som f.eks. at være medlem af en forening eller ungdomsklub. Her skal vi først og fremmest beskæftige os med de organiserede fritidsaktiviteter.

Fritidsinstitutioner og foreninger af forskellig slags har som regel på forhånd lagt nogle faste rammer om de forskellige typer af aktiviteter, og deres virksomhed er baseret på bestemte politiske, religiøse eller ideologiske livsanskuelser.

En lidt særskilt position inden for denne gruppe af organiserede fritidsaktiviteter har fritids- eller ungdomsklubben, hvis virksomhed ikke er baseret på specifikt politiske eller religiøse ideer - med andre ord er "neutral" - men hvis formål hovedsagligt er at tilfredsstille de unges kontakt- og samværsformer.

Nogle væsentlige kendetegn ved fritidsinstitutionen er, 1) at den m.h.t. den borgerlige offentlighedsstruktur hører hjemme i den kulturelle offentlighed; 2) at det er frivilligt at deltage i foreningens/klubbens aktiviteter, og at principielt alle kan deltage (forudsat at eventuelle formelle adgangskriterier (f.eks. alder og køn) er opfyldt). Med andre ord vælger deltagerne selv at gå ind under de eventuelle tvangsmæssige rammer, foreningen/klubben stiller; 3) at der i langt de fleste tilfælde er tale om kollektive aktiviteter.

Ifølge Alkjærs undersøgelse (2) har disse kendetegn for fritidsinstitutionernes aktiviteter været af stor betydning for ungdommen. Den viser nemlig, at af alle fritidsaktiviteter (både organiserede og uorganiserede) var de fritidsaktiviteter, som foregik uden for hjemmet og i et kollektivt samvær med andre unge, foretrukket af 84% drenge og 61% piger, mens de mere hjemlige fritidsaktiviteter kun blev foretrukket af 16% drenge og 39% piger. Nogle af de væsentligste årsager til ungdommens relativt store behov for aktiviteter uden for intimsfæren vil blive berørt i afsnittet om familien (se senere).

Foreningslivet har været meget udbredt over hele landet. Således viser Statistisk Årbog fra 1957, at af alle mellem 15 og 40 år var 48% medlem af en eller anden idrætsforening, og at ca. 11% af alle mellem 7 og 19 år var medlem af et af ungdomskorpsene (Det danske Spejderkorps, FDF o.lign.). Eftersom disse tal dækker hele landet, må man tage i betragtning, at der i mange landkommuner var relativt få foreningstilbud, foruden at det for de unge, p.g.a. de længere afstande, var mere besværligt at deltage i foreningslivet. Derfor må den procentvise andel af foreningsaktive i byerne have været højere end de ovenfor anførte.

På grund af det meget udbredte foreningsliv har disse fritidsinstitutioner

---

(1) Ungdomskommissionen: Den danske Ungdom, tabel 33 og 35.
(2) Alkjær, E. : Ungdommen ...

haft en væsentlig socialiserende funktion, idet mange af de livsidealer og normer, der lægges vægt på i skoleundervisningen, understøttes og dyrkes i foreningslivet. I det følgende skal kort redegøres for nogle væsentlige idealer, som ligger i forskellige foreningsaktiviteter.

Konkurrence-mentaliteten, som bl.a. kommer til udtryk i skolesystemets eksamens- og karakterordninger, findes ligeledes i mange foreningsaktiviteter. Mest udpræget er den inden for idrætten (og specielt - selvfølgelig - konkurrenceidrætten), hvor det i høj grad gælder om for den enkelte at opnå f.eks. de bedste tider, længder eller om at være blandt de bedste på holdet. Ligeledes indgår konkurrencen som en del af ungdomskorpsenes aktiviteter - f.eks. kan nævnes diverse "løb", hvor man på kortest mulige tid skal finde en række "poster" og her løse forskellige opgaver. Sådanne "løb" foregår som regel som en konkurrence mellem enkeltpersoner eller mellem patruljer (ca. 4-7 personer). I den forbindelse kan vi citere stifteren af spejderbevægelsen i Danmark, Jens Grane, som i 1950 ved en spejderfest i KB-hallen bl.a. sagde:

> "KFUM-spejderne i Danmark er der brug for i dag; også for dig, der er her. Og du skal være blandt de bedste i din patrulje, i din trop - og kun, hvis du stræber efter at blive det, får du noget ud af det." (1)

Fritidsinstitutionernes muligheder for mere kollektive aktiviteter bliver således i mange tilfælde benyttet til at opelske borgerligt-liberalistiske ideer om "survival of the fittest".

Iøvrigt eksisterer disciplin i ret stor udstrækning inden for foreningslivet. Som et eksempel kan nævnes, at eksercits inden for FDF har været en sædvanlig aktivitet, hvor man som noget af det første lærte at marchere.

Dyrkelse af nationalitetsfølelse og den kristne religion indgår direkte eller indirekte som element i mange foreningers aktiviteter. Som direkte element kan nævnes dels de egentlige religiøse foreninger og nogle politiske ungdomsforeninger, dels de fleste af ungdomskorpsene, hvor f.eks. formålet for FDF/FPF lyder:

> "Landsforbundets formål er at møde børn og unge med evangeliet om Jesus Kristus." (2)

Desuden sagde Grane i ovennævnte tale også:

> "Gud give jer, at blive trofaste mod korpset, tro imod jeres spejderløfte og engang for alvor blive trofast imod Gud og jeres fædreland." (3)

Nationalitetsdyrkelse som et mere indirekte led i forbindelse med foreningsaktiviteter findes f.eks. på tilskuerpladserne ved diverse konkurrenceidrætsarrangementer. Kraftige følelsesudladninger - en mærkelig blanding af nationalitetsfølelse og "gåen op i spillet" - forekommer f.eks., når Danmark spiller fodbold mod Sverige.

Disse normer og idealer, som opelskes i de forskellige foreninger, og som i vid udstrækning er i overensstemmelse med skolesystemets, er kun en del af det indholdsmæssige i aktiviteterne. Men de får stor socialisationsmæssig betydning, netop fordi der i selve rammerne ligger nogle frivillige/kollektive udfoldelsesmuligheder uden for hjemmet, hvilket netop er attraktivt for de unge.

Ungdomsklubben: Hvad angik de "foreningsløse" dele af ungdommen, blev der under og efter krigen oprettet - i første omgang under socialministeriet og fra 1954 under undervisningsministeriet - fritids- og ungdomsklubber,

---

(1) P4-udsendelse om forældre.
(2) Frederiksen, V.: Ungdom, uddannelse og fritid.
(3) P4 op.cit.

"hvor de 14-18 årige kunne få adgang til kammeratligt samvær, til frit og utvunget at mødes med jævnaldrende og med voksne ledere ... Klubberne var fra starten tiltænkt en social-pædagogisk forebyggende funktion, idet de bl.a. tog sigte mod at kunne "indfange" de socialt og eventuelt småkriminelt belastede unge, der ikke blev tiltrukket af de eksisterende foreningstilbud - først og fremmest idrætsforeninger og ungdomskorps." (1)

Ungdomsklubberne var derfor hovedsagligt placeret i de største byers mest udprægede arbejderkvarterer, f.eks. på Københavns brokvarterer. Klientellet bestod således i mange tilfælde af nogle af de mest socialt belastede dele af ungdommen, hvilket bl.a. ses af følgende citat fra en bog, der indeholder gode råd til klublederne:

"Det er også vigtigt at kende det miljø, de kommer fra. Deres arbejdsplads og dens vilkår for den unge, hjemmet med søskende, forældre og levevilkår etc. etc. Men lad være med at udspørge - de unge er alt for tilbøjelige til at lukke sig inde, når vi viser nysgerighed - hvor velmenende den end er. Der er jo som regel intet at prale med, og derfor er de sky. Nøjes med at lytte, det giver langt bedre resultat ... En god klubleder kan ikke undgå at blive noget af en socialrådgiver og hjælper ..." (2) (vor understregning)

Desuden var der en begrænsning, rent aldersmæssigt. Når man fyldte 18 år, var der ikke mere mulighed for at komme i ungdomsklubben. Det var der stor utilfredshed med blandt de unge, og til trods for ihærdige forsøg fra ungdomsklubbernes side på at få oprettet særlige afdelinger for de 18-20 årige, var det i 1961 endnu ikke lykkedes.

Klubberne blev etableret og drevet med hovedsageligt offentlige tilskud, og lederen af den enkelte klub havde over for myndighederne ansvaret for økonomien og livet i klubben.

Arne Jørgensen skriver direkte om de unges behov:

"De skal for enhver pris hjemmefra - ligegyldigt hvor godt hjemmet iøvrigt er, thi deres behov er at komme ud og strejfe med kammeraterne hen på steder, hvor de kan være frie og ugenerte. Det kan være gaden, kammeret, isbaren eller iøvrigt et hvilket som helst sted, hvor deres suverænitet ikke kan antastes af de ældre." (3)

Ideen med ungdomsklubben var netop at være et sådant tilholdssted, hvor man kunne være i fred sammen med sine kammerater. Men visse rammer var man dog nødt til at lægge omkring aktiviteterne i klubben; men man forsøgte ikke at presse noget ned over hovedet på de unge, idet man lod disse indgå i ledelsen af klubben, således at de selv fik et ansvar for, hvad der foregik.

Ungdomsringens (Landsforeningen af fritids- og ungdomsklubber af 1942) formål er bl.a.:

"Gennem klubbernes virksomhed at fremme børns og unges aktive medleven i samfundet." (4)

Ungdomsklubberne skal ledes på demokratisk vis, for der er ikke

"nogen væsensforskel på det lille demokrati i ungdomsklubben og den voksne verdens store demokrati. Der kræves de samme egenskaber." (5)

---

(1) Frederiksen, V. : op.cit.
(2) Jørgensen, A. : Ungdom og fritid. s. 81.
(3) Ibid. s. 9-10.
(4) Frederiksen, V. : op.cit. s. 64.
(5) Jørgensen, A. : op.cit. s. 19-20.

Den demokratiske opbygning af ungdomsklubben er således et af de væsentligste kendetegn; og sørger klublederen for at respektere klubrådets suverænitet,

> "så gør han dem lykkelige og glade og har dermed vundet den første og altafgørende sejr over forlystelsesindustrien - thi den forveksler forlystelse med glæde, og tidsfordriv med oplevelse." (1)

Det er vigtigt at bemærke den socialiserende funktion, som så at sige bliver puttet ind ad bagvejen. Ungdomsklubben skulle netop være et sted, hvor de unge kunne "være i fred" - uden løftede pegefingre som i skolen og i hjemmet; og i så vid udstrækning som muligt på de unges egne præmisser. Men målet med ungdomsklubben bliver alligevel, som det ses af ovenstående citat, at få de unge til at beskæftige sig med den "lødige" kultur på bekostning af forlystelsesindustrien, og i det hele taget at indprente dem den middelklasseideologi, som bl.a. skolesystemet er udtryk for. Således får ungdomsklubben i sig selv en socialiserende funktion ved sin indfangning af "gadehjørneungdommen" under delvist kontrollerede former og i indhold og målsætning et forsøg på at understrege skolesystemets værdier og normer. Men de unge kommer der alligevel - frivilligt.

At denne målsætning ikke altid kunne realiseres, var måske en af årsagerne til, at ungdommen alligevel kom der, og det vil der blive givet eksempler på senere, hvor ungdommens egen musik i vid udstrækning blev spillet netop i ungdomsklubberne. Men dette viser blot tydeligt, hvor svært det har været, især for fritidsinstitutionerne, at kæmpe mod den "dårlige smag" - trivialkulturen.

e. Ideologisk indhold

Socialisationen i skolen tager efter 1937-loven, som vi har set, sigte på at opdrage og tilpasse børnene og de unge således, at de kan opfylde de krav, deres fremtidige arbejdsgiver stiller til arbejdskraften, d.v.s. først og fremmest lydighed og accept samt evnen til hurtigt at tilpasse sig de givne forhold. Ungdomsskolerne, ungdomskorpsene, idrætsforeningerne og de øvrige fritidsinstitutioner er et forsøg på at inddrage også de unges fritid under en mere eller mindre offentligt styret socialisationsagentur. Lærlingeinstitutionen (og begrebet ungarbejdere) indtager en speciel position i forhold til de øvrige socialisationsinstitutioner, idet de unge på dette tidspunkt er indtrådt i et erhvervsmæssigt mester/lærling- (arbejdsgiver/arbejder-) forhold, hvortil deres skoleuddannelse har forberedt dem, men samtidig ikke indgår på lige fod med de øvrige arbejdere. Denne status erhverves først, når en vis faglig viden er opnået (gælder især lærlingene), eller når en vis alder er nået (ungarbejderne). Indtil da sker også en fortsættelse af den i skolen påbegyndte socialisationsproces.

Inden for disse sekundære socialisationsagenturer, hvoraf skolen og fritidsinstitutionerne er mere eller mindre underlagt en offentlig forvaltning, lægges der i socialiseringen især vægt på tre områder: selvkontrol, enkeltpræstation og intellektuel formåen.

Selvkontrollen ytrer sig både i disciplin og underkastelse, men også i tilbageholdenhed, f.eks. med hensyn til seksualmoral og m.h.t. øjeblikkeligt forbrug (f.eks. opfordres der både i skoler og på arbejdspladser til at deltage i opsparingsordninger med sparemærker, hvor banker og sparekasser giver en særlig høj rente - det opsparede beløb kan hæves efter en vis årrække).

Enkeltpræstationen fremhæves bl.a. i form af konkurrence: det gælder om altid at være den bedste, også på bekostning af andre; man er selv herre over sine muligheder. Kan man ikke klare at følge med i ræset, er man selv

(1) Ibid. s. 20.

skyld deri - den stærkeres ret er gældende.

Fremhævelsen af den intellektuelle formåen viser sig især i skoleundervisningens indhold og i den kulturelitære opdragelse, skolen står for. Beherskelsen af en differentieret, verbal udtryksmåde betragtes som den ideele, borgerlige udtryksform, og den gode, skolemæssige enkeltpræstation er baseret herpå.

B. Ungdomsrettede medier

Den sekundære socialisation finder dog ikke blot sted via skole, arbejdsplads og fritidsinstitutioner, men også gennem massemedier, og disse optager efter Den anden Verdenskrig en stadig mere betydningsfuld plads i den unges virkelighed. Medierne indtager dog som sekundære socialisationsbærere en speciel position i forhold til skolen m.m.; men samtidig også i forhold til den primære socialisation, som den sker i familien (se senere). Medierne er nemlig kun til en vis grad og på visse områder styret af staten (f.eks. radio og TV) og ellers underlagt privatkapitalismen. Endvidere sker medieforbruget på frivillig basis; man bestemmer selv ud fra det forhåndenværende udbud, hvad man ønsker at bruge, og hvornår. Forbruget af massemedieprodukter kan derfor være vanskeligt at styre i en bestemt retning. Forbruget sker ofte i hjemmet, hvor den primære socialisation foregår, uden at det dog kan siges at være et element heri, da det sker mere eller mindre udenom forældrenes opsyn og styring.

Forudsætningerne for, at en opblomstring af massemedierne kan finde sted, er først og fremmest, at konsumenternes købekraft og fritid øges, vel at mærke den reelt frit disponible tid (d.v.s. fritiden som helhed - uden for arbejdspladsen - fratrukket den nødvendige tid til at sove, spise, købe ind, læse lektier, lave regnskaber i o.s.v. o.s.v.). Til sidstnævnte medvirker bl.a. den øvrige teknologiske udvikling således, at man hurtigere kan få overstået mange af disse ting (om de familiemæssige konsekvenser heraf, se senere). Udover at disse nyskabelser selv udgør en profitmulighed for producenterne, er de altså med til at skabe baggrunden for et øget fritidskonsum.

Konsumforholdet får, set i relation til det stadigt mere intensiverede erhvervsarbejde, funktion af at være opfyldelse af og kompensation for behov, opstået i arbejdssituationen. Det er en afledning af frustrationer og spændinger, der er opstået som følge af fremmedgørelse og afsavnet under arbejdet - for de unges vedkommende som følge af konflikten mellem skolens idealer og realiteterne uden for skolen. Konsumet af massemedieprodukter i fritiden bliver således et umiddelbart løsningsmiddel for de unges spændingsfyldte situation. Medieindustrien/underholdningsindustrien tilbyder og erstatter det livsindhold (oplevelser, spænding, kærlighed), som virkeligheden ikke byder på; den opfylder de drømme, man har om et ideelt liv og giver samtidig afslapning. Men tilfredsstillelsen er kun kortvarig; den eksisterer kun i det øjeblik, medieproduktet bruges. Bagefter er behovet uforandret og den oprindelige konflikt uløst. Formålet for underholdningsmediernes producenter er at give en momentan tilfredsstillelse samtidig med, at behovet fastholdes, således at konsumet af andre og nye produkter kan fortsætte.

Efter Den anden Verdenskrig og i særdeleshed op igennem 1950'erne sker en stadig mere tydelig fokusering på ungdommens fritidsvaner og på de unge som mulige konsumenter af underholdningsmasseprodukter. Det ytrer sig ikke blot i ungdomskommissionens arbejde i "Ungdommen og Fritiden" (1952), men (især) også i den første større undersøgelse af de unges forbrugsvaner. Undersøgelsen, der er udført af Ejler Alkjær for "Instituttet for Salgsorganisation og Reklame", og som resulterer i rapporten "Ungdommen på det danske marked" (1956), gælder alle varetyper, altså også mad- og drikkevarer, klæder, fodtøj o.s.v., men især fritidsrettede produkter som pladespillere, motorcykler, fiskeudstyr, fotografiapparater, musikinstrumenter m.m. Formålet er at klarlægge:

"... den indflydelse, som de unge aldersklasser ... øver på indkøbene under de herskende sociale vilkår her i landet"

i håbet om at kunne:

"bringe dansk erhvervsliv ny, nyttig viden om, hvorledes ungdommens købevaner er, og om den betydning, de har for den samlede efterspørgsel i Danmark" (1)

Undersøgelsen betragtes som en forberedelse til de store krigstidsårganges ankomst som forbrugere, således at også medieindustrien kan tilrettelægge sin strategi herefter, hvilket da også sker. Den tidligste brug af teenagebegrebet, vi har kunnet spore herhjemme, er i et Christian Kryger-radiointerview fra 1953, hvor en ung pige endda betegner det som "overrendt". Begrebet blev lanceret som betegnelse for ungdommen mellem 13 og 19 år; men det bliver samtidig et begreb, der knytter sig til materielt forbrug og især forbrug af kulturindustriens masseproducerede varer. Det indgår som et led i udviklingen af et specielt ungdomsmarked.

Tiden efter Den anden Verdenskrig kendetegnes også ved en enorm ekspansion inden for elektronikindustrien, og medieudbuddet mangedobles. Baggrunden for de mange nye produkter, der lanceres i perioden, er krigen, hvor man udvikler nye produkter til brug i krigsindustrien; disse tilpasses så senere det civile marked og indføres her ved en massiv markedsføring. Det er især amerikanske firmaer, der står bag disse nye produkter, og som styrer medieudbuddet, ikke blot ved at eksportere deres produkter til bl.a. Danmark, men også ved at oprette datterselskaber i de enkelte lande, hvor produkterne fremstilles på licens. Den amerikanske kapital bliver derved international, opnår stor kontrol med det europæiske marked og sætter et tydeligt amerikansk præg på den europæiske kultur. Medieindustriens ekspansion kan ske takket være effektivisering af produktionsprocesserne, hvorved produktionen øges, samtidig med at produkterne billiggøres; det potentielle marked udvides hermed, forstærket af reallønsfremgangen. Der lanceres stadig nye produkter og forbedringer af de gamle for at fastholde og udvide markedet, men først i det øjeblik markedet er mættet for de gamle. F.eks. lanceres 45 rpm (single og EP) pladen og dertilhørende grammofoner først i det øjeblik, salget af 78 rpm-udstyr stagnerer, og det samme gælder for 33 1/3 rpm stereo (LP) pladen. Inden for radiomodtagere udvikles fra de gamle "dampradioer" først FM-modtagere og senere stereoapparater efter samme recept. Lanceringen af de nye produkter sker i Danmark generelt ca. otte år senere end i USA, uden dog at et eneste led i udviklingen springes over. Selv om LP-pladesystemet er fuldt udviklet i USA allerede før det tidspunkt, hvor single- og EP-pladen for alvor slår igennem i Danmark, bliver dette led ikke sprunget over; først et godt stykke op i 60'erne sker den endelige lancering af LP-pladen og stereosystemet.

Vi vil i det følgende kort beskæftige os med en række af de medier, der har tilknytning til ungdommen, og som for fleres vedkommende indgår i sammenhæng med rock'n'roll-musikken, som vi senere vil komme ind på, d.v.s. først og fremmest musikformidlende medier som radio, TV og grammofonplader, men også film og (ungdoms)blade. Endvidere behandler vi ungdomsbøger, tegneserieblade og reklamer. Vi ønsker mindre at beskrive den (teknologiske) udvikling, der sker inden for de enkelte medier, men snarere at se nøjere på den fokusering, der sker på ungdommen inden for disse, og den socialiserende funktion, de har.

(1) Alkjær, E. : Ungdommen ... s. 5.

a. Musikformidlende medier

Med hensyn til medieformidlet musik er 50'erne en periode præget af ikke kun teknologiske landvindinger, som resulterer i nye og forbedrede muligheder for musikgengivelse, men også en periode, hvor der for alvor sker en udbredelse af disse medier. Af betydningsfulde, musikformidlende medier regner vi først og fremmest radio, TV, grammofon og jukebox.

For de statsejede mediers (radio, TV) vedkommende tegner perioden 1950-63 sig for en i kvantitativ henseende ret voldsom udvidelse. I oktober 1951 etableres såvel et dobbeltprogram (P2) som et TV, og i januar 1963 suppleres der med endnu et radioprogram (P3). Den samlede sendetid for begge mediers vedkommende bliver, hvad man kan kalde, jævnt stigende, for radioens vedkommende med den modifikation, at især P3 fremkalder kraftig sendetidsforøgelse.

radio	TV
1950 ca. 15t/dag	1951-54 forsøgsprogrammer 3 X/uge
	1954 ca. 1½t/dag
	1959 ca. 2t/dag
1960 ca. 19t/dag	1960 ca. 3t/dag
1964 ca. 34t/dag (1)	1964 ca. 4t/dag (2)

Selvom man først regner radiomarkedet for dækket ca. 1960 (med ca. 1,5 million licensbetalende lyttere), indtager radioen dog i første halvdel af 50'erne en næsten altdominerende rolle som musikformidler. Kun grammofonen eksisterer som alternativ; men dennes udbredelse er relativt begrænset. Mod slutningen af årtiet får de i indledningen nævnte teknologiske fornyelser for alvor indflydelse for udbredelsen af de musikformidlende medier.

For grammofonen og grammofonpladens vedkommende bliver i Danmark 1956 det skelsættende år, hvor man for pladeindustriens vedkommende siger definitivt farvel til nyindspilning af shellakplader 78 rpm (3). Plasticpladen eller longplayingpladen (lp) med de nye hastigheder, 45 rpm og 33 1/3 rpm kommer nu til at dominere markedet (4), og især EP-pladen (Extended Play - med fire numre) bliver populær (5). Udover dette rent tekniske i overgangen til longplayingplader er perioden karakteriseret ved et betydeligt større udbud af plader end tidligere. Dansk Discophil Forening karakteriserer i december 1958 de nye tider på følgende måde:

> "Dette kolossale udbud af lp-plader gennem de sidste 6-7 år har naturligvis umuliggjort enhver overskuelighed over pladerepertoiret, og derfor fæstner den enkelte indspilning sig heller ikke med samme styrke i det købende publikums bevidsthed som i shellakepoken, hvor en plade ofte kunne have almen interesse i både 10 og 15 år." (6)

For radioen kommer udbygningen af FM-sendernettet (afsluttet 1959) til at betegne en afgørende teknisk forbedring i udsendelseskvaliteten. Denne forbedring kommer for forbrugeren til at koste en tilsvarende udskiftning i afspilningsapparaturet, som ændringen på grammofonpladeområdet havde krævet. Hvor plasticepokens populæreste og mest udbredte grammofon er rejsegrammofon-

---

(1) Omregnet fra Skovmand, Roar: DR 50. s. 370.
(2) Omregnet fra Skovmand, op.cit. s. 225.
(3) Musikrevue, maj 1957. s. 139.
(4) lp-begrebet dækker på dette tidspunkt over såvel single- og EP-pladen (45 rpm) samt den store 33 1/3 rpm-plade, der i dag går under betegnelsen LP.
(5) Musikrevue, dec. 1956. s. 255.
(6) Musikrevue, dec. 1958. s. 339.

en med fire hastigheder (16, 33 1/3, 45 og 78 rpm), bliver FM-tidens populæreste radio transistorradioen med fire frekvensområder (mellembølge, langbølge, kortbølge og FM). Begge apparater og de tilsvarende stueudgaver har den fordel, at de behersker såvel de "gammeldags" afspilningsmetoder som de nye. Det gamle afspilningsapparatur er derfor allerede i slutningen af 50'erne forældet. Især 78'er-grammofonen træder hurtigt i baggrunden. For radioens vedkommende sker udskiftningen dog noget langsommere.

I det følgende vil vi i det omfang, det er muligt, forsøge at beskrive de nævnte medier i forhold til ungdommen og den ungdomsmusik, som udvikler sig fra omkring midten af årtiet.

Statsradiofonien, P1 og P2

I kvalitativ programindholdsmæssig henseende er der i 50'erne tale om en periode uden de store forskydninger. Det bliver i virkeligheden først med piratsenderen Radio Mercur ved årtiets udgang, at der provokeres noget nyt stof og nogle ændrede programstrukturer ind i radioen (herom senere).

I radioloven § 5, som den fremtræder både før og efter ændringerne i såvel 1953 og 1959, står en ting fast, nemlig at Statsradiofoniens (efter 1959 Danmarks Radios) udsendelser under radiorådets ansvar skal være af "alsidig, kulturel og oplysende art" (1).

De programpolitiske overvejelser, som gør sig gældende i 50'erne, går for størstedelen på at opfylde denne målsætning og ytrer sig på forskellig vis, bl.a. i en vedvarende debat om programmernes lødighed og det kulturelle ansvar.

Statsradiofonien kører op gennem perioden med to programmer, men ideen med dobbeltprogrammerne er ikke, som det er kendt fra 1966-strukturændringen, at lave to programmer med hver sin profil (hhv. et familieprogram og et interesseprogram) (2); det er først med oprettelsen af P3 (1963), at der kommer et specialiseret program ind i DR. Derimod får P2 funktion af at være supplementsprogram til det oprindelige P1. "Vi vil ikke danne to slags lyttere, men tvinge folk op af stolen ... dobbeltprogrammet bliver vanelytterens mareridt", siger en af programmets fædre Jørgen Vedel-Petersen (3). De to programmer kører parallelt med en blandet programsammensætning; når der er foredrag på det ene program, er der eftermiddagskoncert med Teddy Petersen på det andet, og når der er "20 spørgsmål til professoren" på det ene, er der kammermusik på det andet o.s.v.

Målsætningsdebatten på musikfronten føres mellem hhv. den nyoprettede (1948) underholdningsafdeling og lødighedens forkæmpere i musikafdelingen. Musikchef Vagn Kappel giver i 1957 følgende karakteristik af de to afdelinger:

> "Forskellen mellem os andre og underholdningsafdelingen er den, at musikken i underholdningsafdelingen kun har det ene formål: at underholde i øjeblikket, evt. i en ramme af anden art, også underholdende uden perspektiv.
> ... I musikafdelingen vil vi også hellere end gerne underholde, måske i en lidt anden forstand, men vi gør det altså kun med musikalske værdier, som har den egenskab, at musikken gennem dem skulle kunne blive en livsværdi for tilhøren - vi har det, man med et fint ord kalder et kulturelt formål." (4)

De musikalske værdier, som musikafdelingen formidler, dominerer i meget høj grad programmet i 50'erne, hvor hensynet til den kulturelle og almentdannen-

---

(1) Lov om radiospredning (nr. 215, 11. juni 1959).
(2) Ahm, Leif: En verden i lyd og billeder. s. 217.
Nørgaard, F. m.fl.: De musiske udsendelser, DR bd. 2 1925-75 s. 18.
(3) Citeret fra Ahm, L.: op.cit. s. 130.
(4) Vagn Kappel i Tidsskrift for Radio og Fjernsyn 1957 nr. 3 s. 9-10.

de målsætning er fremherskende. I Tidsskrift for Radio og Fjernsyn, 1950-63, finder man en del beklagelser over denne politik, og over musikafdelingens alt for højttravende kulturelle intentioner, som ihvertfald ikke på alle har den langsigtede, dannende effekt, som musikchefen mener. Formanden for Arbejdernes Radio- og Fjernsynsklub i Viby, Svend Aage Poulsen, har bl.a. følgende kommentar til Vagn Kappel:

> "Jeg ved ikke om mine arbejdskammerater og jeg er anderledes indrettet end musikafdelingens medarbejdere, men det er muligt, at det hårde fysiske arbejde giver en anden indstilling overfor musikken. I alle tilfælde vil vi gerne hygge os ved lidt "god musik", når vi kommer hjem og skal slappe af. Vi vil gerne, og her er jeg enig med hr. Kappel, ruskes op følelsesmæssigt, men der er jo altså det ved det, at vi ikke har det samme begreb for god musik som hr. Kappel og hans medarbejdere. Vi kan ikke slappe af ved det, som en af mine arbejdskammerater engang kaldte for kattetarmsstrygning ..." (1)

Vi vil i det følgende forsøge at beskrive lidt af det mere underholdningspræge-de musikudbud, som findes i radioen.

Perioden 1950-64 er blevet karakteriseret som "den levende radiounderholdningsmusiks første guldalder" (2). Det er perioden, hvor Radiounderholdningsorkestret, Kabaretorkestret, "Det nye Danseorkester" og diverse ensembler som Bror Kalles Kapel, Teddy Petersens orkester, Henry Hansens Spillemandskvartet o.a. dominerer underholdningsmusikken sammen med solister som Raquel Rastenni, Birthe Wilke, Katy Bødtker, Elsa Sigfuss, Gustav Winkler ...

Af kendte udsendelsestyper kan nævnes "Gammeldags Dansemusik", "For de unge på 40" (med dansemusik fra 20'erne og 30'erne). Fra midten af 50'erne starter "Ti på toppen", hvor "Det nye Danseorkester" spiller månedens udvalgte ynglingsmelodier. Herudover er Radiosymfoniorkestret og de eksisterende byorkestre (i 1950 er der 15) også involveret som folkeunderholdere med programmer som "Musik for alle", "Lykkeposen", "Middagskoncerten", "Morgenkoncerten", "Aftenkoncerten" ...

Det er karakteristisk, at man også for underholdningsmusikken søger at holde et vist kunstnerisk niveau. Dette giver sig f.eks. for sangeres vedkommende udtryk i et krav om bestående af den såkaldte mikrofonprøve, før man kan deltage i radioens udsendelser. Denne kvalitative censurinstans, som mikrofonprøven i sidste instans er, eksisterer gennem hele perioden, og et af de få eksempler på slækkelse af kravene findes i udsendelsesserien "Åbent hus" (1956), hvor man går så vidt, at man lader elever af kendte sangpædagoger komme direkte til mikrofonen (!).

Udover den levende musik spilles der også grammofonmusik i radioen. I 1949 oprettes grammofonarkivet, der i løbet af et par år når op på 15.000 plader (3). Hovedvægten i Statsradiofoniens musikudbud ligger dog gennem hele perioden på den levende musik, selvom der i stigende grad bliver benyttet grammofonplader i programmerne (f.eks. spilles der i 1949-50 675 timer grammofonmusik af et samlet musikprogram på 2434 timer. I 1952-53 er plademusikkens andel steget til 914 timer af et årsmusikprogram på 2533 timer (4)).

Med grammofonpladen følger en ny udsendelsesform: grammofoncauserierne. Af særligt kendte caussører kan nævnes Susanne Palsbo, Mogens Lind med udsendelser af typen "Susanne vender plader", "Det var en lørdag aften", "Godnatnyt". Også Otto Leisners "Pladenyt" og Johs. Mulvads "Grammofonpassiar" bør nævnes. Den største og mest vedvarende grammofonsucces bliver dog lytternes eget (og 50'ernes eneste) ønskeprogram, "Giro 413", der fra 1947 præger hele vor periode som fast akkompagnement til søndagsmiddagen.

---

(1) Sv. Aa. Poulsen i Tidsskrift for Radio og Fjernsyn, 1957, nr. 3, s. 75-76.
(2) Nørgaard m.fl.: op.cit. bd. II s. 370.
(3) Ibid. s. 377.
(4) Hvem, Hvad, Hvor 1951 og 1954.

Fælles for den underholdningsmusik, som spilles i Statsradiofonien, må man nok sige, at det er familie- og voksenunderholdningen, der præger programmet. Disse programmers lødighed er, som det ikke kan undre, under konstant debat. Især omkring ønskeprogrammet, "Giro 413", hersker der tvivl. Under skiftende programledelse undergår dette program ikke så få ændringer, der alle er udtryk for forskellige grader af vægtning mellem hhv. lytterønsker og lødighed. I 1957 overtager imidlertid Notarius Publicus rollen som programsammensætter efter uafklarede forlydende om infiltration fra pladebranchen, som mistænkes for at benytte udsendelsen som indirekte annonceorgan for sine varer (1).

Programmer for unge er i 50'erne et meget sjældent fænomen. Noget egentligt serieprogram eksisterer slet ikke. Ungdommen lytter til det, som resten af familien lytter til. Ifølge Ungdomskommissionens betænkning, "Den danske Ungdom" (1951), lytter 2/3 af ungdommen dagligt til radio, og den samme undersøgelse kundgør, at det er de populære og underholdende udsendelser, som fortrinsvis aflyttes af ungdommen, hvilket ligger fuldstændig på linie med Statsradiofoniens lytterundersøgelse af 1951. I et indlæg i Tidsskrift for Radio, 1952, kan man læse følgende kommentar til undersøgelsen:

> "Når man gennemgår undersøgelsens resultat, kan det synes meget nedslående, at et så ringe antal unge aflytter de kulturelle og oplysende udsendelser. Man må dog her tænke på hele opbygningen af vort undervisningssystem, hvor alt sættes ind på at lære de unge så meget som muligt i de unge år. Handelsskoler, tekniske skoler, aftenskoler m.v. kalder på de unge mere eller mindre frivilligt. Ungdommen i alderen fra 14-20 år er optaget af undervisning næsten hver aften ugen igennem. Er der så noget at sige til, at de efter endt skolegang tager hjem og slapper af ved at aflytte de populære og underholdende udsendelser. Ligesom man samtidig må huske på, at denne aldersgruppe jo i allerhøjeste grad er i "sværmealderen", hvor romantik og måneskin også spiller en rolle.
>
> Men hvad kan vi gøre for at få kontakt med de unge?
>
> Der må selvfølgelig kunne tilrettelægges udsendelser, der kan interessere ungdommen. Det gælder blot om at finde den specielle tone og rytme, som denne ungdom har." (2)

Bestræbelserne på at lave deciderede ungdomsudsendelser er og bliver imidlertid begrænsede. I 1953-54-oversigten over Statsradiofoniens program introduceres godt nok begrebet ungdomsudsendelser som en samlebetegnelse for hovedsaglig dramatiske udsendelser for unge og opsøgende udsendelser om unge. Disse udsendelser udgør dette år 23 timer af det samlede årsprogram. I starten af 1960'erne er dette tal steget til 53 timer (3). Der er altså ikke tale om nogen epokegørende interesse for ungdommen fra den danske Statsradiofonis side. I sin rolle som folkeopdrager kører denne institution i 50'erne helt udenom ungdommen. Det bliver først med indsats fra en piratsender i Øresund, at man fra DR's side tager initiativ til egentlige musikprogramserier for ungdommen.

Radio Mercur A/S

Lørdag d. 2. august 1958 kl. 18.00 gik den officielle start for den privatejede reklamesender, Radio Mercur, som under særdeles primitive forhold begyndte at sende på FM-båndets 93,12 MHz. Radio Mercurs (RM) økonomiske baggrund lå i et dansk-schweizisk aktieselskab, der drev såvel radiostation som reklame-

---

(1) Ahm, op.cit. s. 120-121.
(2) Knudaage Rasmussen i Tidsskrift for Radio: "Hvordan får vi kontakt med ungdommen?", 1952. s. 110.
(3) Hvem, Hvad, Hvor 1955 og 1963.

bureau (Mercur Reklame, der skulle sælge radioannoncerne).

RM's eksistens beroede primært på en smart udnyttelse af radiospredningslovens §1, der jo ellers gav Danmarks Radio eneret på radiospredning. Denne lov blev omgået på den måde, at man lavede en senderstation, der i juridisk forstand ikke var af dansk nationalitet. Man riggede et senderskib til, som indregistreredes i et land, der ikke var tilsluttet den Internationale Radiokonvention. Resultatet blev senderskibet Cheeta Mercur af Panama, som kastede anker i Øresund lige uden for tremilegrænsen ved Dragør. RM's udsendelser kunne i pagt med radiospredningslovens ord, omend ikke ånd, godt produceres i Danmark, så det etablerede Aktieselskab indrettede sig med studier i Gentofte.

RM's programmer kunne høres over hele hovedstadsområdet, der omfattede 40% af landets indbyggere, og dens popularitet på FM-båndet satte for alvor gang i salget af FM-radioer, som indtil da var gået meget langsomt. Følgende tal fra en lytterundersøgelse i 1960 illustrerer RM's popularitet:

> "Når DR søndag formiddag sendte højmesse, skruede 62% af samtlige mulige lyttere over til RM. På alle dage fra kl. 17-20 foretrak 45% af lytterne Mercurs ustandselige musikunderholdning for DR's blandingsprogrammer. Selv i aftenens fjernsynstid fastholdt Radio Mercur 19% af kunderne, og fra kl. 21 til 22 var tilslutningen 40%." (1)

RM's økonomi var entydigt baseret på indtægter fra reklame, og som en betydningsfuld ramme omkring reklamevirksomheden blev der satset på grammofonunderholdningsmusik. Fra starten var RM meget dårligt stillet på begge disse fronter. Dels herskede der fra de firmaer, der måtte forventes at have interesse i radioreklame, en betydelig betænkelighed ved at benytte et medium, der ikke nød de officielle myndigheders accept. Dels var pladebranchens første reaktion på RM's piratvirksomhed en blokade for alle plader, som var produceret af selskaber tilknyttet grammofonføderationen (IFPI), hvilket ville sige alle de store selskaber. Denne blokade kom til at gælde de første to år af Mercurs levetid og fik som konsekvens, at det blev et ret sparsomt og ensidigt pladeudbud af hovedsagelig kopiindspilninger fra nogle uorganiserede småselskaber, der kom til at præge musikbilledet. En anden konsekvens af blokaden blev den meget store interesse, især i København, for den levende populærmusik, som RM i starten næsten blev tvunget ud i. Næsten alle tidens etablerede populærorkestre bidrog med små 15 minutters udsendelser for at gøre musikudbuddet på stationen lidt bredere.

Senere, hvor politikere, ja, selv statsminister Viggo Kampmann begyndte at benytte RM, vandt stationen stigende accept, og den blev efterhånden et fast punkt på virksomhedernes annoncebudgetter. I 1960 kom det til en løsning på grammofonblokaden. Hver af de syv hovedgrupper tilknyttet IFPI fik nu ugentligt 15 minutters sendetid stillet frit til rådighed som en slags betaling for RM's benyttelse af deres plader. D.v.s. at der nu dagligt blev sendt en direkte reklameudsendelse for en af hovedgruppernes produkter.

Selve RM's udsendelser var i meget høj grad lagt an på underholdningsstof, først og fremmest musik af pop-jazz genren. Herudover var RM i forhold til DR også kontrasterende på andre punkter. Man talte f.eks. i et meget mere folkeligt og dagligdags sprog, og som noget helt nyt i Danmark anno 1958, afviklede man programmerne uden pauser. RM spillede i flere henseender bevidst op til den "kedelige" og ikke altid lige folkelige storebror, DR. Som et eksempel herpå kan nævnes den ugentlige pladesmadring: "Nu kan det være nok!", hvor man inviterede lytterne til at ønske en plade fra DR's populære pladeønskeprogram (Giro 413) afspillet og smadret. Eksempel fra dette program:

> "Ja, goddag. Idag får vi kun et kvarter til at afreagere vore Giro 413 psykoser i, og det er jo ikke meget. Det svarer sådan nogenlunde til, at man giver en mand med lungebetændelse en halv aspirin; men

(1) Hammerich op.cit. bd. II. s. 338.

det må slå til for denne gang. Inden vi begynder massakren synes jeg lige jeg vil gøre opmærksom på, at hverken komponister eller forfattere har reageret på min opfordring i sidste uge, til at protestere imod, at deres kunstværker lider knækkedøden ... og det er jeg naturligvis glad for, for det bekræfter jo min teori om, at de herrer ikke tager deres produkter særlig højtidelig." (1)

Non-stop grammofonprogrammerne udfyldte en ret stor del af RM's sendetid. Piratsenderen stod også på dette punkt i skarp modsætning til DR, der jo overvejende var baseret på levende musik. Disse grammofonprogrammers funktion var som nævnt, at de skulle danne baggrund for de kortvarige reklamespots. Udsendelserne gemte sig ofte bag camouflerede titler som: "En håndfuld musik - en håndfuld gode tilbud!", "Lyt og slap af!".

Musikken i disse programmer var som nævnt næsten udelukkende af underholdningsgenren. På dette punkt adskilte RM sig også klart fra DR's mere lødigt orienterede musikudbud. En ung fra dengang fortæller:

"Radio Mercurs udsendelser stillede unge menneskers behov dengang, fordi den underholdningsmusik, der kom frem nu, den kunne man slet ikke høre i DR." (2)

Udover de små reklamespots, der højst var af et minuts varighed, var der også mulighed for, at et firma kunne træde ind i større annoncesammenhænge. Man kunne f.eks. blive sponsor for et program. Af speciel interesse for ungdommen trådte Toms Chokoladefabrikker i 1959 ind som hovedsponsor for et hitlisteprogram: "Ugens Top-Ti", det første af sin art herhjemme. Hans Vangkilde fortæller anno 1978 om dette program:

"Der er sikkert mange, der vil smile lidt, når jeg siger, at det var mig, der startede hitlisteræset i Danmark; men nu var det jo en kommerciel station, og derfor syntes jeg ikke der var noget forkert i at reklamere for grammofonplader, ligesom man reklamerede for alle mulige andre varer. Det syntes jeg var helt rimeligt på en kommerciel station. Jeg synes straks, det er meget mere betænkeligt, når det er et monopolforetagende, der gør det. Men det er da rigtigt, at vi startede "Ugens Top-Ti" og så var det en kendt chokoladefabrik, der stod bag. Det var da meget sjovt, og det var i og for sig temmelig harmløst. Da var man ikke rigtig inde i grammofonindustriens helt store kommercielle ræs endnu." (3)

En anden udsendelsesserie, der specifikt var rettet mod ungdommen var programmet med "Rockprofessoren". Dette program var primært lagt an på skæg og løjer, men havde også funktion af at præsentere ny rockmusik.

Der er næppe tvivl om, at RM havde en stor betydning for ungdommen, idet den i høj grad stod som formidler af den nye, ungdomsrettede del af pladeindustriens produkter. Det må dog indskydes, som antydet flere steder, at den samlede pladeindustris helt åbentlyse interesse i foretagendet, som den tog sig ud mod slutningen af RM's levetid, var meget moderat i starten. Dette illustreres bl.a. med IFPI's indledende pladeboykot. Senere hen, da RM for alvor havde konsolideret sig, ændredes dette billede. RM's funktion som reklamesender for grammofonselskaberne trådte nu tydeligere frem, dels med den direkte grammofonpladereklame (det daglige kvarter for IFPI), men nok så væsentligt via de indirekte og camouflerede reklameformer, som f.eks. "Ugens Top-Ti" og "Rockprofessoren" var udtryk for.

Glæden blev imidlertid kort. Den 7. juli 1962 fik RM en frist på tre uger

---

(1) Hans Vangkilde i RM. Fra radioudsendelsesserien "Bølgeskvulp i æteren" I (DR 1978).
(2) Knud Petersen, ung RM lytter. Fra Bølgeskvulp ... op.cit. II.
(3) Hans Vangkilde i Bølgeskvulp ... op.cit. II.

til at afvikle sin virksomhed. Det 146 mand store personale afskediges, og d. 31. august kl. 24.00 slukkedes senderen efter fire år i æteren.

Lukningen kom i stand efter en heftig debat i folketinget, der mundede ud i en tilføjelse til radiolovens §1, hvor der i et nyt stk. 3 kom til at stå følgende:

> "Der må ikke oprettes, drives eller bruges radiospredningsstationer på det åbne hav eller i luftrummet derover." (1)

Danmarks Radio - P3

RM's betydning for de ting, der sker i DR, sætter sig indirekte igennem på flere områder. Af interesse for ungdommen bliver især Jørn Hjortings "Ti vi ka' li'" (i P1 fra 1961). Denne udsendelse blev DR's første listeprogram og institutionens indirekte svar på "Ugens Top-Ti". I "Ti vi ka' li'" stemmer 100 unge fra studier rundt omkring i landet 10 plader ind via et trykknapsystem.

RM's direkte betydning ligger på et lidt større plan, nemlig i oprettelsen af et specialiseret underholdningsprogram under DR, program 3. Parallelt med afviklingen af RM starter en principdebat i radiorådet (1961) om behovet for en musikradio under DR. Resultatet bliver efter en længere debat og efter radiorådsbeslutning af 8. maj 1962, at P3 oprettes, den 1. januar 1963, kun fem måneder efter, at RM er blevet beordret standset. (2)

Kontinuiteten mellem RM og P3 sikres bl.a. med ansættelsen af to Mercurfolk, Hans Vangkilde og Pedro Biker i musikradioen.

Med P3's 14 daglige sendetimer overvejende baseret på plademusik sker der et vældigt opsving i DR's forbrug af grammofonplader. Hvor plademusikken som nævnt i 1952/53 kun udgjorde ca. 1/3 af radioens samlede musikudbud, så forrykkes forholdet nu betydeligt, samtidig med at det samlede musikudbud stiger. (Ifølge egne optællinger fra 1963-programmet udgør plademusikken nu ca. 3/4 af det samlede musikudbud). Denne stigning i radioens pladeforbrug er noget, som primært kommer popmusikken til gode.

Med P3 holder ungdommens musik for alvor sit indtog i DR, dels i form af en ny, salgstalbaseret listeudsendelse: "Ugens top 20", som efterhånden erstatter "Ti vi ka' li'", men nok lige så væsentligt p.g.a. nye ungdomsrettede musikprogrammer som "Efter skoletid", der sendes hver eftermiddag, og "For de unge", som sendes hver mandag, onsdag og fredag aften.

Man må nok mærke sig disse sidstnævnte udsendelsers titler, der foruden at være direkte fritidsorienterede samtidig signalerer til ungdommen en masse, d.v.s. så at sige angiver, hvad unge normalt må forventes at interessere sig for (nemlig de sidste nye grammofonplader). Ifølge en undersøgelse foretaget via seks dages konstant aflytning af P3 sidst i oktober 1963 (3), er den såkaldte "pigtrådsmusik" fuldstændig dominerende i disse ungdomsprogrammer.

Med disse ungdomsprogrammer introduceres discjockeyen i DR. Denne speakertype var i 50'erne først og fremmest kendt fra reklameradioen Radio Luxemburg (RM var ikke nogen udpræget discjockeyradio), og bliver et vigtigt led i udbredelsen af ungdommens musik. På P3 ansættes, for at understrege voksengenerationens manglende forståelse for den nye ungdomsmusik, to unge på 17 og 18 år (Jørgen Mylius og Hans Jørgen Skov) til varetagelse af funktionen som discjockeys i ungdomsprogrammerne. Om de to nye speakere og den nye speakerform i DR har Henning Fonsmark følgende kommentar:

> "De to unge mennesker har et helt forbløffende magert ordforråd, men de har tilegnet sig visse amerikanske standardgloser (hit, pop m.m.)

---

(1) Lov om ændring i lov om telekommunikation m.m. ved radio (22/6-62).
(2) Nørgaard op.cit. bd. II. s. 20.
(3) Henning Fonsmark: En uge med P3. (Berlingske Aftenavis 2/11-63).

og talrækken ihvertfald indtil 20 ... Pladernes salgstal og -succes er det eneste afgørende i disse programmer, hvad enten der indgår tal i titlen eller ej. Mandag havde en af de unge pladeannoncører eksempelvis held, til at anvende ordet hit nøjagtig fem gange i de første tre minutter. I et lignende program lørdag eftermiddag blev det brugt forud for hver eneste plade, men i et enkelt tilfælde med den karakteristiske undskyldning, at den pågældende plade med en sanger blev spillet "selv om det ikke var hans nyeste hit" ... Tirsdag: "Nr. 20 på listen er i øjeblikket det store hit over hele Nordeuropa, så hvorfor skal den ikke blive det her?" Nej, hvorfor ikke? P3 gør ihvertfald hvad det kan." (1)

Med disse musikudsendelser introduceres systematisk et musikalsk værdibegreb, som ikke tidligere har været kendt i DR. Førhen havde man primært vurderet musikken udfra kriterier, der havde en vis kvalitativ forbindelse til musikken selv. Med disse ungdomsrettede musikudsendelser begynder man helt explicit at operere med rent ydre betingede, kvantitative kriterier som salgssucces, nyhedsværdi m.m. i vurderingen af musikken. Denne nye værdiskala for den unge musik bliver et meget afgørende led i radioens (grammofonbranchens) opdragelse af ungdommen; ikke kun til musikelskere, men først og fremmest til musik-(plade)-forbrugere. Storforbrugere, som de efterhånden udvikler sig til op igennem 60'erne.

TV

Fjernsynets udbredelse er som nævnt endnu i den periode vi beskriver relativt begrænset. Man skal imidlertid være forsigtig med for kategorisk at afvise dette mediums indflydelse alene p.g.a. den ringe udbredelse. Netop dette forhold, forenet med den nyhed, der ligger i mediet, gør mod slutningen af 50'erne de 200.-300.000 eksisterende TV-apparater til yndede samlingspunkter for børn og voksne.

Fjernsynets programudbud har været underlagt de samme krav til alsidighed og lødighed som i radioen. Op igennem perioden er der flere store TV-successer, som alle formår at udbrede mediet mere og mere.

Af deciderede musikunderholdningsprogrammer kan især nævnes mastodonthjælpeprogrammerne til Ungarn i marts 1957. "TV i Tivoli" hed en anden underholdningsserie, som under Volmer Sørensens ledelse kørte fra september 1958 og 4½ år frem. Denne udsendelse var et månedsprogram, der ligesom ungarnshjælpen blev optaget med publikum i Tivolis koncertsal. Især dansk popunderholdning blev præsenteret i disse programmer. (2) Hertil kommer Otto Leisners månedlige "Pladeparade", som kørte i årene 1957-63. I dette program præsenteredes ind- og udlandets populæreste pladenyheder. Udover disse danske underholdningsprogrammer blev der også vist forskellige former for amerikansk producerede musikunderholdningsserier, bl.a. Perry Como Shows.

TV's interesse for ungdommen var, i lighed med radioens, ret tilfældigt præget. Man lavede nok enkeltprogrammer med ungdommen som emne, men først i september 1958 startede man et egentligt serieprogram: "Magasin Ungdom", hvor man henvendte sig specifikt til ungdommen. I dette program behandledes centrale ungdomsproblemer: om at flytte hjemmefra/om at tro på Gud/om at bo på opdragelseshjem/ ... (3)

Som supplement til denne ret så alvorlige udsendelsesserie skabtes der året efter et andet ungdomsprogram: "Vi Unge", med en lidt mere afslappet og underholdende profil. I dette program diskuterede unge og voksne (emner som: by og land/akademiker - ikke-akademiker/voksnes deltagelse i ungdoms-

---

(1) Ibid.
(2) Ahm. Op.cit. s. 150 og s. 162.
(3) Kaiser, N. J.: Cirkus, papsløjd og Miss Danmark. Fra Tidsskrift for Radio og Fjernsyn nr. 3-4 1959-60. s. 124.

fester/ ...) og underholdt hinanden.

Disse to ungdomsrettede TV-programmer var månedsprogrammer, og de kørte begge perioden ud.

Generelt om fjernsynet må man sige, at det kun i begrænset og sporadisk form har formidlet decideret ungdomsmusik. Der har nok været en del familieorienterede underholdningsprogrammer, som af og til har serveret lidt rock'n'-roll-musik; men det er først i anden halvdel af 60'erne, man kan opleve egentlige serieprogrammer med ung musik.

Grammofonen. Grammofonpladen

Udover radioen og fjernsynet eksisterer der også andre muligheder for at høre musik. Med grammofonen har man faktisk mulighed for et helt individuelt musikkonsum, d.v.s. man kan selv bestemme, hvilken musik man vil høre.

Dette medium er imidlertid ikke særlig udbredt blandt ungdommen i 50'erne. Alkjærs undersøgelse fra 1955 (1) kan fortælle, at kun 13% af de unge har grammofon, hvilket nok må tydes derhen, at grammofonen på dette tidspunkt er forbeholdt en priviligeret del af ungdommen og ikke i så udpræget grad er blevet arbejderungdommens eje. Samme undersøgelse viser, at 49% af ungdommen har grammofon med på listen over fremtidige ønsker, og det er undersøgelsens hovedkonklusion, at der på hele grammofonområdet er et stort udækket marked blandt ungdommen.

Mod slutningen af 50'erne kan man i diverse ugeblade finde flere eksempler på grammofonannoncer, der er rettet direkte mod ungdommen (se annonceeksemplerne fra Hjemmet side 42).

Mod slutningen af årtiet betegnes ungdommens grammofon - den transportable rejsegrammofon - simpelthen som "konfirmationsgaven". Det generelle billede af 50'erne bliver dog, at grammofonen, specielt for arbejderungdommen (fra ofte overbefolkede lejligheder, og med en anstrengt økonomi), forbliver et urealisabelt ønske. I bedste fald har forældre eller pårørende en grammofon, man kan låne, og som kan klare de nye hastigheder.

> "Besiddelsen af egne grammofonplader er langt mere udbredt blandt de unge end besiddelse af egne pladespillere. Halvdelen af drengene og en trediedel af pigerne har egne grammofonplader. Mange unge har egne plader til deres forældres, søskendes eller kammeraters pladespillere. Det gælder både for pladespillere og grammofonplader, at det i højere grad er drenge end piger, der ejer dem." (2)

Udbredelsen af grammofonplader udviser gennem perioden en stor stigning, som dog også er formidlet via forskellige forretningsmæssige metoder. I starten af 50'erne er f.eks. annoncer for grammofonplader en stor sjældenhed. Vi har med besvær fundet en beskeden rubrikannonce frem fra 1950:

> "Grammofonplader. Stort udvalg. Gratis brochure tilsendes overalt i Danmark. Arako Radio. Rosenørnsallé 11. København V." (3)

Senere i perioden tager denne form for annoncering helt anderledes former. Prøv f.eks. at se de to helsidesannoncer fra 1957 (side 98). Disse annoncer er ikke kun kvantitativt forskellige fra rubrikannoncen, også personcentreringen omkring hhv. Bill Haley og Tommy Steele er karakteristisk for den tiltagende annoncering for grammofonplader mod slutningen af 50'erne. (I 60'erne forsvinder denne direkte reklame for grammofonplader helt til fordel for andre og mere raffinerede reklameformer, bl.a. i radio.)

---

(1) Alkjær: Ungdommen ... s. 32.
(2) Ibid. s. 33.
(3) Hjemmet nr. 2, januar 1950.

(Hjemmet, oktober 1958)

(Hjemmet, november 1958)

I februar 1955 har vi det første pladeudsalg herhjemme (1), hvilket understreger den stigende kommercielle interesse for denne vare. Omtrent samtidig får man også fra officiel side øjnene op for den nye luksusvare, og i marts 1955 træder en egentlig beskatning af grammofonplader i kraft. Til trods for denne beskatning er der dog gennem 50'erne p.g.a. hård konkurrence tale om et reelt prisfald for grammofonplader. I 1953 kan man finde følgende gennemsnitspriser for plader: kr. 9,20 for 78rpm/45rpm-standard, kr. 46,- for en LP (2). I 1957/58 kan man tilsvarende købe de nyeste plader for kr. 6,95 for en single, kr. 11,50 for en EP og kr. 29,50 for en LP (3). Set i forhold til de tidligere nævnte lønninger for lærlinge og ungarbejdere må man karakterisere disse priser som relativt høje. Når man tjener 300-500 kr./måned, før skatten er trukket, er ihvertfald en LP-plade noget af en udskrivning, hvis man også skal have til andre fornødenheder. Det er da også primært single- og EP-pladen, der bliver ungdommens eje, omend stadig i begrænset omfang. Alkjær-undersøgelsen viser, at kun ca. 6% af de unge har mere end 10 plader i deres samling.

Først fra starten af 60'erne, hvor de forskellige radiostationer for alvor sætter ungdommens grammofonpladekøb i system, kommer der gang i ungdommens musikkonsum. Ifølge en undersøgelse af grammofonens udbredelse i 1965 (4), ejer 27% af ungdommen nu dette medium. Om ungdommens forbrug af grammofonplader på dette tidspunkt eksisterer der ingen tal (alt, hvad der har med plader, salgstal og udbredelse at gøre, er fra ca. 1955 totalt utilgængeligt). Der er imidlertid ingen tvivl om, at specielt pladeмediet nu for alvor har fundet frem til ungdommen.

Jukeboxen

Jukeboxen er en musikautomat med et pladerepertoire på 40-100 plader. Dette medium har for pladebranchen to funktioner, nemlig både købers og sælgers. Da den materielle forudsætning for jukeboxen er teknisk reproduceret musik, og da jukeboxens funktion som reklameagentur er ret åbenlys, har pladeindustrien en tydelig interesse i den størst mulige udbredelse af dette medium.

Jukeboxen placeres i ungdomsklubber, caféer, barer, cafeteriaer o.lign., altså på steder, hvor ungdommen mødes. Den rent kvantitative udbyggelse af jukeboxnettet kan ikke opgøres på danske forhold; men for at illustrere udviklingen vil vi bringe nogle tal fra Vesttyskland: januar 1954: 1000, december 1954: 3000, 1957: 12.000, 1960: 50,000, 1966: 60.000. (5)

Det fremgår, at udbygningen af jukeboxnettet primært er koncentreret om årene 1957-60. Denne tendens gør sig muligvis også gældende herhjemme, ihvertfald har vi i café- og cafeteriaejernes fagblade kunnet spore en tilsvarende udvikling m.h.t. annoncer for jukeboxe. Disse annoncer løber regelmæssigt i hvert nummer over årgangene fra 1957 til 1962, og annonceringen topper i 1960, hvor hele fire jukebox-firmaer kører annoncekampagner for deres produkter. (6)

Samlet må vi konstatere, at ungdommens muligheder for at høre ungdomsmusik, er ret begrænsede i 50'erne. DR udviser i sit programudbud og sin programpolitik en meget ringe interesse for ungdommen, og grammofonen er endnu ikke særlig udbredt. Først fra omkring 1960, hvor RM er kommet over startvanskelighederne, og hvor også jukeboxen har vundet indpas, bliver der reel mulighed for at høre ungdomsmusik. Efter RM følger også DR med forskellige ungdomsmusikprogrammer. Med især de nye listeprogrammer sættes ungdommens

---

(1) Musikrevue jan. 1955. s. 100.
(2) Hvem, Hvad, Hvor. 1954.
(3) Musikrevue okt. 1957 s. 277 og dec. 1958 s. 339.
(4) Gutenberghusbladene: De unge i samfundet 1966.
(5) Alberts, J. m.fl.: Segmente der Unterhaltungsindustrie. s. 11.
(6) Kafferestauratøren - Cafeteriabladet 1955-63.

musik- og købelyst i system, og der tegner sig allerede fra midten af 60'erne en betydelig udbredelse af grammofonmediet hos ungdommen.

Hvor Statsradiofonien i 50'erne p.g.a. en kulturelt dannende målsætning vægrede sig ved at spille den underlødige ungdomsmusik, bliver DR i 60'erne, med udgang i RM, masseformidler af den samme ungdomsmusik, formidlet efter entydigt kommercielle normer.

b. Litteratur

Hvad angår det litterære område, er især 1.halvdel af 50'erne i meget høj grad præget af "den kulørte debat". I efterkrigstiden eksporterer USA en enorm mængde serielitteratur til bl.a. Danmark, hvor konkurrencevilkårene er særdeles gode, bl.a. på grund af forskellige afgifter på import af papir og pap. Serierne har en vældig afsætning, især blandt ungdommen, og dette bliver et stort problem for pædagoger og forældre. En stor del af ungdommens behov tilfredsstilles tilsyneladende bedst af disse tegneserier, som fra pædagogisk side kritiseres for at give en falsk og suggestiv tifredsstillelse, fordi den hele tiden foregår på mediernes præmisser. Dette medfører så at sige et sammenstød mellem to kulturformer - på den ene side den traditionelle litterære dannelseskultur og på den anden side den masseproducerede industrikultur; et sammenstød, som giver sig udslag i en heftig offentlig debat, kaldet "den kulørte debat" eller slet og ret "tegneseriedebatten".

Eftersom "modpolerne" i debatten er den "gode" litteratur og de kulørte blade, tegneserierne, vil disse blive behandlet særskilt.

Men i sidste halvdel af 50'erne er det øvrige ugebladsmarked kendetegnet ved en stigende fokuseren på ungdommen som en særskilt konsumentgruppe, hvorfor den vil blive behandlet i umiddelbar forlængelse af den kulørte debat.

Den kulørte debat

Tegneserieblade. Den kulørte debat drejer sig først og fremmest om, hvorvidt tegneserieblade, som i efterkrigsperioden har haft en forrygende afsætning - ikke mindst blandt børn og unge, har en dårlig indflydelse på disses opdragelse og socialisation. Det påstås bl.a., at tegneserierne er en fare for demokratiet.

Diskussionen om tegneseriernes mindre gunstige virkning har tilsyneladende påvirket salget af disse blade. Herom skriver Alkjær:

> "Tegneseriebladenes salg har været gunstigt påvirket af den velkendte forøgelse i antallet af familier med børn og ungdom, frem for alt de store årganges fremrykning i læserkredsen. Forskellig på pædagogisk, delvist officielt plan fremsat kritik af tegneseriernes formodede mindre gavnlige mentale indvirkning på navnlig de mindre børn har utvivlsomt i perioder reduceret denne stigning noget - under den form, at visse forældre i videst muligt omfang har søgt at hindre deres børn i at købe eller læse tegneseriebladene." (1)

Kampen mod tegneserier er ikke kun et dansk fænomen. I USA og det meste af Vesteuropa har der været ført en heftig debat, som i visse lande (f.eks. England, Frankrig og Tyskland) har resulteret i vedtagelse af love mod tegneserierne. I Danmark bliver der "kun" nedsat et udvalg, som skal afgive en betænkning om børns og unges læsning; det sker i 1954.

Det man med baggrund i den amerikanske psykiater F. Werthams bog "Seduction of the Innocent" kritiserer tegneserierne for, er, at man mener, de er

---

(1) Alkjær, E.: Studier i efterspørgslen på det danske ugebladsmarked.

"brutaliserende, er en fare for demokratiet, og det at serierne udtrykker sig i billeder er nedbrydende for evnen til at kunne fastholde den borgerlige kulturs fornemste medium, det skrevne ord." (1)

Det, man især hæfter sig ved, er således de voldsbetonede handlingsserier (f.eks. Superman og Fantomet), som man mener vil stimulere børn og unge til øget kriminalitet. Der fremholdes gennem disse tegneserier et mandsideal, der er kendetegnet ved en voldsbetonet, rent fysisk dynamik og handlekraft af ofte overmenneskelig karakter. Det ideal står på denne måde i modsætning til dem, som fremmes via skolen. Hvad man således har fornemmet som en trussel mod den borgerlige kultur, kan nu stemples som kriminaliserende og dermed en fare for demokratiet.

Det kan i denne forbindelse nævnes, at Carl Allers Blade i 1954 standser udgivelsen af tegneserierne Fantomet og Superman.

Af de mere komisk-underholdende tegneserier kan f.eks. nævnes Anders And & Co, Skipper Skræk, Fix og Foxi og Kong Kylie, hvor de to førstnævnte ifølge Alkjær udgør hovedparten af tegneserieoplagene i 50'erne. Bemærkelsesværdigt er det iøvrigt, at Anders And & Co's oplag stiger fra godt 18.000 i 1949 (hvor det første gang udgives i Danmark) til godt 150.000 i 1959.

At disse mere komisk-underholdende serier skal have ugunstig virkning på børn og unge, skyldes hovedsagligt den billedlige fremstillingsform; men også mange af de værdier og normer, som kommer til udtryk i dem, går på tværs af de sædvanlige. F.eks. kan nævnes den efter gængse værdier umoralske, stenrige gnier, Onkel Joakim fra Anders And & Co, som praktisk taget kun bruger pengene til at bade sig i; og Georg Gearløs' mest fantastiske opfindelser. Sådanne fantasterier er efter kritikernes mening kun med til at befordre en virkelighedsfjern og dagdrømmerisk mentalitet hos læseren.

Fælles for tegneserierne er som nævnt den billedlige fremstillingsform, og denne muliggør en langt mere umiddelbart letfattelig og påtrængende fremstilling, hvor identifikationen gøres nemmere.

"Den borgerlige kulturarvs omskrivninger og nødvendige fortolkningsbegreb (er) ikke længere ... et uomgængeligt mellemled." (2)

Derfor står tegneserieformen som en modstilling til den borgerlige dannelseskultur og -forestilling, og den får på denne måde en dårlig indflydelse på de unges samfundsmæssigt ønskelige karakterdannelse.

Den "gode" litteratur. Der opereres sædvanligvis ikke med begrebet ungdomslitteratur i tiden før 1950'erne. Børnelitteraturen derimod stammer helt tilbage til den borgerlige families etablering i slutningen af 1700-tallet. Men efterhånden som ungdommen er blevet udskilt som en særlig social kategori, kan man tale om udspecialiseringer af børnelitteraturen specielt beregnet for ungdomsgruppen. Først omkring 1950'erne etableres en litteratur, som med henblik på aldersgrupperne omkring puberteten, produceres og markedsføres som egentlig ungdomslitteratur, hvilket er endnu et udtryk for, at der er udskilt en særlig konsumentgruppe, og at denne således er udsat for mange forskellige påvirkninger fra kommerciel side.

Som vi har set i forrige afsnit, kommer bestræbelserne for almengørelsen af den borgerlige kulturarv til at gøre sig mere og mere gældende. Kampen mod de masseproducerede kulturvarer bliver således en kamp mellem to forskellige kulturformer - en kamp om fritiden. En kamp, som fra mediekapitalens side føres på grund af ekspansionens afhængighed af fritidskonsumet, og som fra pædagogisk side føres for at "fastholde og udvikle troen på efterkrigstidssamfundets parlamentariske demokrati". (3)

Men ungdommen kan ikke betragtes som en homogen størrelse. Den manifest-

---

(1) Kristiansen m.fl. op.cit. s. 43.
(2) Ibid. s. 43-44.
(3) Ibid. s. 38.

erer sig både klasse- og kønsspecifikt. Der er således inden for det ungdomslitterære område tale om, at ovennævnte kulturkamp udspilles, fordi behovet for læsning af triviallitteratur truer med at brede sig (fra arbejderungdommen) til middelklasseungdommen. Den "lødige" bog fremholdes til forsvar mod serielitteraturen, og et symptom på denne kamp mod serielitteraturen er indstiftelsen i 1954 af "Børnebogsprisen", "hvis opgave det blev at fremme produktionen af danske børnebøger gennem økonomisk at støtte en sådan". (1) Desuden vil en sådan pris tiltrække børns og unges (og diverse pædagogers) opmærksomhed i håbet om at få flere til at interessere sig for sådanne "lødige" bøger.

Disses indhold er:

> "karakteriseret ved deres hverdags- og miljørealisme. Historien er forbrugt på en konkret og dobbelttydig måde. Der fremvises i forskellige historiske epoker aktuelle temaer, der alle som postulatorisk problemløsning har harmonien og det historieløse og menneskelige fællesskab... Gennem arbejdsevnen kan den klassemæssige position opretholdes, endog forbedres. Ved mangel på samme er det ensbetydende med en deklassering og proletarisering, der er identisk med en tvungen asocialitet". (2)

Løsningen på de problemer, der behandles i 50'ernes børne- og ungdomslitteratur, er således i høj grad bundet i de borgerlige idealer og normer. Ungdomslitteraturen er derfor et udpræget middelklassefænomen, der først og fremmest tematiserer denne klasses ungdomsforhold. Det er derfor også betegnende, at ungdomslitteraturen ophjælpes via bl.a. institutioner, skoler og biblioteker, idet dens udgivelse er afhængig af udbredelsen gennem disse kanaler.

Tegneseriedebatten tydeliggør, set i sammenhæng med udviklingen i de næstfølgende 10-15 år, at denne kun er en detalje i en langt større sammenhæng, hvor afgrænsningen i forhold til den dannelsesinfluerede, borgerlige kultur bliver mere og mere tydelig. Den kulørte debat kan derfor ses som et resultat af et angreb (i form af amerikansk kulturimperialisme) på denne kultur - et angreb i kimform. Som udtryk for hvordan sådanne angreb formes og udvikles henimod slutningen af 50'erne, vil vi i det følgende kort redegøre for udviklingen på det øvrige ugebladsmarked.

Ugeblade iøvrigt

Eftersom ugebladskategorien tegneserier er blevet behandlet ovenfor, drejer dette afsnit sig stort set om alle de andre ugebladskategorier som f.eks. familieblade, kvindeblade og billedreportageblade.

Der er to væsentlige karakteristika ved udviklingen inden for det danske ugebladsmarked i efterkrigsperioden. For det første sker der en kraftig forøgelse af det samlede oplagstal, og for det andet er der tydelige tendenser til, at familiebladenes andel af markedet reduceres kraftigt til fordel for mere specielle ugebladskategorier beregnet for forskellige behov eller forskellige konsumentgrupper.

Hvad angår førstnævnte, viser Alkjærs studier i ugebladsmarkedet, at der fra krigens start og til 1960 sker en forøgelse af ugebladenes oplagstal, der svarer til, at salget pr. husstand, med korrektion for diverse variationer i husstands- og indbyggerantal, stiger fra i gennemsnit 1 pr. uge til 1,5 pr. uge; med rene oplagstal en forøgelse på 123%.

Hvad angår den anden tendens, viser Alkjærs undersøgelse, at familiebladene (eks. Dansk Familieblad, Hjemmet, Hus og Hjem, Søndags BT, Tempo og Familiejournalen) i 1938 udgør 89% af det totale ugebladsoplag, og at denne store andel i løbet af krigen (1945 reduceret til 73%) og efterkrigstiden til

---

(1) Ibid. s. 45.
(2) Ibid. s. 46-47.

1959 reduceres til kun at udgøre 51%. Samtidig ses, at kategorien kvindeblade (eks. Alt for Damerne, Femina, Flittige Hænder og Tidens Kvinder) i samme periode udgør henholdsvis 5% i 1938, 4% i 1945 og 23% i 1959. Andre mere specielt rettede ugeblade (radioprogramblade (eks. Se og Hør), billedreportageblade, landbrugsblade og "Digest"-blade) udgør i 1938 26% af totaloplaget.

Der er således en tydelig tendens til, at man fra udgiverside i stigende grad henvender sig til specifikke konsumentgrupper med specifikke interesser. Særlig tydelig er tendensen inden for kategorien kvindeblade, hvor ekspansionen først og fremmest ligger efter krigen, hvor kvinden i stigende grad kommer ud på arbejdsmarkedet.

De første kim til decideret ungdomsrettede blade opstår omkring midten af 50'erne i form af såkaldte "Ungdomssider" i mange af familiebladene (eks. Familiejournalen, Tempo og Hjemmet). Disse ungdomssider indeholder bl.a. indslag med de unges egne meninger samt "etiketteregler" for unge, hvor man forsøger at karakterisere den perfekte teenager, og hvor man således understreger indtrykket af ungdommen som en særskilt del af befolkningen. Ungdomsrubrikkerne fylder som regel ikke mere end 1-2 sider i et blad på 40-50 sider, men de er tydeligt udtryk for familiens "splittede" interesser.

Men det første egentlige ungdomsblad kommer først i Danmark i 1958 - Filmjournalen. Dette blad indeholder stof om amerikanske skuespilleres liv og med farveillustrationer af disse. Desuden findes modenyt, reklamer, kærlighedsnoveller, månedens film samt efterhånden omtale af grammofonplader.

Idoldyrkelsen er således et væsentligt element i dette ugeblad:

> "Det karakteristiske ved bladet er, at den aura, som knyttes til skuespillernes lykkelige luxustilværelse, har en afsmittende effekt i forhold til de mere konkrete dannelsesmodeller, som bladet fremholder for ungdommen. Således fungerer skuespillernes fremtræden i bladet som realiserede ideologiske idealforestillinger om tilværelsen, der åbner for en uhæmmet fantasiproduktion hos læseren, netop fordi bladets virkelighed er totalt løsrevet fra ethvert umiddelbart genkendeligt billede af læserens egen dagligdag. Derved gives der næring til en fantasiudfoldelse, der ikke er underlagt arbejdstidens (eller skoletidens) tvang". (1)

Senere er det ikke blot skuespillere, men også f.eks. rock-musikere, der bliver dyrket. F.eks. er der i september 1958 et særnummer med Tommy Steele. I sådanne tilfælde er der også tale om dyrkelse af en fritidsverden, og gennem intimsfære-skildringer får konsumentgruppen mulighed for identifikation.

Men samtidig indeholder bladet en række artikler, hvor unge selv udtaler sig. Et af de karakteristiske mønstre ved disse artikler er

> "... de unges bevidste fokusering på uddannelse og karriere, en helt indgroet tro på den sociale opstigning som grundprincip for orienteringen i samfundet. Idealet, der fremholdes, er den stræbsomme, individuelle fornuft i forhold til flokkens ufornuft". (2)

- en tydelig parallel til de borgerlige idealer, som er socialiseret via skoler, institutioner o.s.v. Bladet får på denne måde en socialiserende funktion, der knytter sig til fritiden, samtidig med at konsum fremholdes som fritidens egentlige indhold. Man kan sige, at der er tale om en

> "socialiserende accept af socialiteten og arbejdet gennem fritidskonsumets kompensation". (3)

Fælles for både tegneserier og de øvrige ugeblade er læserskaren - rent socielt set. Hvor den "lødige" børne- og ungdomslitteratur fortrinsvis er et

---

(1) Kristiansen, E. S. op.cit. s. 71.
(2) Ibid. s. 72.
(3) Ibid. s. 73.

middelklassefænomen, har tegneserier, ugeblade, westerns, krimier o.lign. deres aftagergrupper både i middelklassen og i arbejderklassen.

"Problemerne" med triviallitteraturens stigende andel af det litterære marked skal ikke, som det er tilfældet med den kulørte debat, ses som isolerede problemer, der kunne have været undgået ved f.eks. at forbyde dem eller, som det skete i Danmark, at fremholde den "gode" litteratur som våben mod serielitteraturen, men må ses på baggrund af, at det kapitalistiske samfund selv udløser en række brud eller modsætninger, der bl.a. kommer til udtryk i en fra pædagogisk og "officiel" side kritisk holdning til en stor del af det fritidskonsum af triviallitteratur, mediekapitalen er afhængig af.

c. Film

Inden for spillefilmsindustrien ses den samme tendens til, at producenterne i stigende grad retter deres produktion mod den yngre del af befolkningen. Ganske vist er der tidligere blevet fremstillet film, der henvender sig til unge; men først fra midten af 50'erne kan man tale om en større produktion af film, der i udpræget grad er baseret på unge forbrugere, bl.a. ved at inddrage unges idoler fra andre områder, især fra musikken. Selv om man fra sidste halvdel af 50'erne og op gennem 60'erne kan konstatere et fald i antallet af biografgængere - i takt med TV's større udbredelse - er det dog stadigvæk en meget stor del af ungdommen, der regelmæssigt går i biografen. Ifølge ungdomskommissionsrapporten fra 1952 (1) går 63-70% af alle ugifte mænd og ca. 50% af alle ugifte kvinder mellem 15 og 24 år i biografen mindst én gang ugentlig; i 1966 er de tilsvarende tal ifølge Gutenberghusundersøgelsen (2) 53% og 44%. Faldet er dog langt fra så stort som for den øvrige del af befolkningen. Her falder antallet af biografgængere i samme periode med 50-75%. Ungdommens procentvise andel af de samlede biografbesøg er altså steget.

Filmindustriens større koncentrering omkring ungdommen ses både i det forhold, at filmene laves med henblik på ungdommen som den egentlige konsumentgruppe, og ved at filmene handler om unge.

Den danske filmproduktion i 50'erne kendetegnes især ved de såkaldte familiefilm, der, som navnet siger, ikke henvender sig til nogen bestemt aldersgruppe, men til alle - også ungdommen. Af denne type film kan nævnes de landsbyidylliserende og småborgerligt moraliserende Morten Korch-film, Far til Fire-filmene, der værner om den borgerlige kernefamilies konventioner (uden mor), og Soldaterkammerater-filmene, der fungerer som skjult militærpropaganda i en tid, hvor Danmarks deltagelse i NATO stadig er et meget omstridt emne. Af film, der handler om unge, men ikke specifikt er rettet mod ungdommen som konsumentgruppe, kan nævnes den type, der behandler et ungdomsproblem, oftest ungdomskriminalitet (eks. "Farlig Ungdom" 1954).

Hovedparten af de i 50'erne viste film er dog udenlandske (og det er også fra udlandet, de egentlige ungdomsrettede film kommer), og den amerikanske dominans er tydelig. Dog er forevisningen af amerikanske film stort set afbrudt fra den 24. maj 1955, idet de danske biografejere boycotter dem som følge af, at de amerikanske filmselskaber sætter filmlejen op med 40%. Filmblokaden ophæves den 1. maj 1958, hvor Biografteaterforeningen bøjer sig for kravene - den amerikanske filmindustri er den stærkeste. I mellemtiden har en halv snes biografer dog brudt blokaden ved at udmelde sig af Biografteaterforeningen (december 1956), hvorefter de viser amerikanske film. Dette får betydning for de første rock'n'roll-films indtog i Danmark (se senere). Ved blokadens ophør har man et efterslæb på ca. 300 film, som man forsøger

(1) Ungdomskommissionen: Ungdommen og fritiden. 1952.
(2) Gutenberghusbladene op.cit.

at indhente. At der er publikum til og penge i de amerikanske film viser entréindtægterne, der i 1958 er 60% højere end for de danske film, på trods af at de amerikanske film kun er blevet vist i otte måneder det år.

Den i denne sammenhæng mest interessante type af film, er slagerfilmen eller rock'n'roll-filmen. Det, som er karakteristisk for denne type er, at hovedpersonen (-personerne) spilles af pop-/rock-sangere og -musikere, som de unge i forvejen kender gennem plader og ugeblade. For kunstnerne og selskaberne bag disse har filmen to funktioner, dels skal de give en øjeblikkelig profit, dels skal de virke som reklame for musikken og de enkelte kunstnere og derved stimulere til et øget salg af grammofonplader. Handlingen betyder derfor også mindre i disse film; det væsentligste er at få præsenteret musikken.

Rockmusikken opfattes i en stor del af disse film og i andre typer film, hvor ungdomsmusikken har en mere eller mindre dominerende rolle, som fremtidens musik, den musik, der bortrydder "de gamles" konventioner og normer og befrier det enkelte menneske fra alle dets hæmninger (som f.eks. i problemfilmen "Blackboard Jungle" (danmarkspremiere 1957), hvor skolelæreren lægger en jazzplade på grammofonen, men eleverne smider hans plader ud og lægger deres egen rockplade ("Rock Around the Clock") på i stedet, eller i Elvisfilmen "Girls, Girls, Girls" (danmarkspremiere 1963), hvor rocksangeren vender den sløve stemning i jazzklubben til kogende begejstring ved at synge et rocknummer). (1)

En anden type ungdomsfilm har temaet "misforstået ungdom", hvor hovedpersonen er en ung, ensom, men viljefast oprører, der kommer i konflikt med en uforstående omverden. Marlon Brando (i "The Wild One"), James Dean (i "Rebel Without A Cause") og tildels Eddie Constantine (i "Lemmy"-filmene) er repræsentanter herfor i denne filmgenre, der kan kaldes "action-film". Publikummet til disse film udgøres for en stor del af de samme unge, som ser rockfilmene. Actionfilmene er meget handlingsmættede; der lægges vægt på den spontane, fysiske udfoldelse på bekostning af de intellektuelt overvejede handlinger. Endvidere fremhæves den kølige, overlegne mandstype, der har situationen under kontrol (eller hurtigt får det), er med dér, hvor begivenhederne foregår og omgives af en skare beundrende kvinder, der stort set ellers kun udgør en passiv, tom staffage.

Hovedpersonen i actionfilmene og (ofte) i rockfilmene er som sagt en ung mand, der står uden for samfundets krav og normer - han er den frie fugl, der gør, hvad han vil. Men den asocialitet, som denne frihed er udtryk for, betragtes dog som farlig i længden. Formålet i filmen er at få ham tilpasset samfundet, sådan at filmen kan ende på en efter samfundets normer lykkelig måde. Den udenforstående og problematiske hovedperson føjer sig derfor til sidst og lukkes ind i samfundet igen - ofte symboliseret ved ægteskab med en "samfundstro" pige.

Desuden gælder altså for rockfilmene og actionfilmene, at den umiddelbare, spontane livsudfoldelse og handling fremhæves og betragtes som en nødvendighed for at opnå succes i livet (d.v.s.: dette er mandsidealet; kvinden skal forholde sig passiv og rette sig efter mandens ønsker og krav) - intellektuelle overvejelser fører kun til passivitet og sløvhed.

d. Reklame

Det gradvist øgede forbrug og den tilsvarende fokusering på ungdommen som specifik konsumentgruppe ses helt naturligt også inden for fænomener som mode og reklame. Vi vil her koncentrere os om sidstnævnte.

I forlængelse af kulturindustriens påvirkning fra USA, kan man i reklamerne, især i de første år efter krigen, konstatere en udbredt forherligelse af

(1) Filmens Hvem, Hvad, Hvor.

U. S. A. har den ikke bedre...

- ✱ **M. L. rammens U. S. A. model er en virkelig nyhed i fotografirammer, fuldt på højde med det bedste i staterne, hvor man nu udelukkende anvender fotorammer af denne konstruktion.**
- ★ **Den velouriserede bagklædning kan lige skydes op i en fals i selve rammekanten, og indsætningen og skiften af billeder bliver derved ganske let.**
- ★ **Den præsenterer sig smukt fra alle sider, og er derfor særlig velegnet, hvor bagklædningen er synlig, for eksempel på et fritstående skrivebord eller et flygel.**
- ★ **Den største fordel er dog uden tvivl, at rammen ikke ridser bordet, da den udelukkende hviler på den velouriserede bagklædnings kant.**
- ★ **Husk næste gang De køber en fotoramme, at forlange den nye M. L. ramme i U. S. A. model.**

ML

rammen i U.S.A. modellen

Fabriken M. L. A/S Kbhvn. N.

Eksempel 1 (Hjemmet, 1950)

AMERIKANSKE LÆGER

beviser, *at Palmolive sæbe kan forskønne huden på 14 dage!*

1285 kvinder hos lægen

Mary Tuohey fra New Jersey siger: „Jeg troede ikke, der var håb for min fedtede, grove hud — men ligesom 1284 andre stillede jeg hos lægen ... vi skulle give Palmoliva's 14 dages skønhedskur en chance ... og De kan tro, det hjalp!"

„Mindre fedtet"

Jessie Foster, Kew Gardens: „Min hud blev mindre fedtet." Overdreven fedtudsondring får ofte huden til at se blakket ud, men 89% af kvinder med fedtet hud blev hjulpet ved Palmolivekuren ...

Færre små fejl ...

Små hudorme o. l., der ofte skyldes mangelfuld rensning, forsvinder under den 14-dages Palmolivekur. „Min hud blev meget smukkere", siger Lilian Churen fra Detroit. Og i over halvdelen af tilfældene fandt lægerne stor fremgang ...

OGSÅ DE vil se Deres teint forvandles

Ovenstående eksempler viser, at også De har en stor chance for, at en 14-dages kur med Palmolive Sæbe vil gøre Deres teint renere og friskere at se på. Gør nøjagtigt som de 36 førende hudlæger foreskrev de 1285 kvinder i USA.: Vask ansigtet 3 gange dagligt med Palmolive Sæbe. Mas-ser skummet ind i huden eet minut og skyl! Bliv ved med det i 14 dage. Resultaterne i USA viser, at 2 af 3 kvinder fik en smukkere, renere hud. — Hvorfor ikke også De?

MERE END SÆBE — ET SKØNHEDSMIDDEL

Eksempel 2 (Hjemmet, 1950)

USA og amerikansk livs- og forbrugsmønster (se annonceeks. 1 og 2, side 50). Det er vigtigt at bemærke, at der inden for annoncer for mange varegrupper sker en gradvis koncentrering om ungdommen som målgruppe.

Til belysning heraf vil der i det følgende blive foretaget en kort analyse af en række annoncer for Nivea-creme. Annoncerne, der alle er fra ugebladet "Hjemmet", stammer fra 1950 (eks. 3 og 4), 1957 (eks. 5 og 6) og 1963 (eks. 7). (Se side 52 og 53).

Udviklingen i annoncernes omfang og dermed deres værdi som blikfang for varen er tydelig: den går fra énspaltet i 1950, over 1/4 side i 1957 til helsidesannonce i 1963.

Annoncens modtagergruppe, som den afspejles i billederne, viser en stadig udvikling henimod yngre mennesker. 50-annoncen viser en moden husmoder, fanget midt i det daglige arbejde i hjemmet (med støvsugeren i hånden). I annoncen fra 1957 er kvinden stadig husmoder (men også vintersportspigen - ifølge teksten), blot er hun nu yngre og mere luksuspræget (pænere tøj, halskæde o.s.v.); men varen har stadig sin funktion i arbejdssfæren. Arbejdsrelationerne er derimod fuldstændig forsvundet i 63-annoncen. Der vækkes tværtimod associationer om fritid, fest o.s.v. Målgruppen er nu teenage-pigerne (der som idol har pigtrådsgruppen "The Cliffters"). På samme måde som den arbejdsmæssige sammenhæng er forsvundet, vises varens praktiske brugseffekt ikke (i modsætning til de tidligere annoncer, hvor varen demonstreres i brug), og den sociale baggrund er væk. Det umiddelbare blikfang er fotoet, og først derefter glider blikket videre ned på Nivea-dåsen.

Hermed er vi ovre i et andet forhold, nemlig varens placering i billedet. I annoncerne fra 1950 og 1957 udgør tekst, billede og afbildning af varen tre selvstændige elementer, hvorimod de samme elementer i 63-annoncen udgør en helhed. Teksten er anbragt inde i billedet, og varen er placeret således, at den nærmest "træder ud" af annoncen. Den får derved funktion af bindeled mellem læseren og fotografiet af "The Cliffters" (det er med andre ord Nivea-creme, man skal bruge, hvis man ønsker at komme i kontakt med sine idoler). Disse to elementer er de vigtigste i annoncen, hvilket understreges af, at fotografen har fokuseret skarpt på dem; det øvrige på billedet er sløret og skal kun antyde miljøet (en teenage-piges hybelbord).

Med hensyn til forholdet mellem tekst og billede ses den samme udvikling bort fra arbejdsrelationerne. I 1950-annoncen lægges især vægt på varens medicinske egenskaber, og i 1957 fremhæves stadigvæk varens praktiske funktion i forhold til en husmoders arbejdsdag: varen er middel mod opvaskhærgede, sprukne hænder o.s.v. I 1963 er varen derimod blevet til et regulært skønhedsmiddel; brugsårsagen er ikke længere husarbejdet, men er tilknyttet fritidssfæren. Det primære er heller ikke længere varens funktion over for huden; men den succes, der følger med brugen; man opnår at holde sig ung, hvilket er forudsætningen for succes, der (bl.a.) ytrer sig i beundring fra de mænd, man selv beundrer. "De"-formuleringen af teksten viser dog, at annoncen ikke udelukkende henvender sig til teenagere, men også til ældre personer, som ved at bruge varen kan opnå den successkabende ungdom.

Alt i alt ses der en udvikling i retning af, at stadig yngre mennesker optræder i annoncerne, og målgruppen er tilsvarende yngre. Ungdommen opfattes i mere og mere udtalt grad som en mulig konsumentgruppe for varen, og ungdommen betragtes til sidst som så pengestærk, at det regnes for økonomisk forsvarligt at rette reklameskytset direkte på denne aldersgruppe. Varens funktion ændres også fra at være arbejdsrelateret til at være fritidsrettet, samtidig med at varen ikke længere blot opfylder en medicinsk eller kosmetisk funktion, men skaber andre ting, nemlig ungdom og (dermed) succes.

Eksempel 3 (Hjemmet, 1950)

Eksempel 5 (Hjemmet, 1957)

Eksempel 4 (Hjemmet, 1950)

Eksempel 6 (Hjemmet, 1957)

Eksempel 7

(Hjemmet, januar 1963)

e. Ideologisk indhold

Vi har i vores mediebeskrivelse søgt at angive nogle tendenser inden for medieindustrien, som peger direkte i retning af ungdommen. Selv om det først er fra ca. 1960, der for alvor satses kommercielt på ungdomsgruppen, er der dog op igennem årtiet i stadig stigende grad tale om, at medierne begynder at henvende sig til de unge.

Karakteristisk for de ungdomsrettede medier er - med undtagelse af ungdomsbøgerne - især deres næsten generelle omgåelse af sproget som fremstillingsform. Det er levende billeder, tegninger og musik, som først og fremmest danner baggrunden for de medieskabte produkter. Denne ikke-verbalt orienterede udtryksform står i skarp kontrast til den borgerlige kulturs fornemste medium, sproget, som det søges tillært ungdommen i f.eks. skolen. Medieprodukternes ikke sproglige karakter gør dem udsatte og forsvarsløse over for den til tider hetzagtige kritik i pressen.

Den socialisation, der foregår inden for medieindustrien, har som overordnet målsætning kun én ting: salg. Mod dette mål er alle den privatejede medieindustris tilbud rettet. Varekonsumet i sig selv kan derfor opregnes som et socialiserende element. Via forbrug - der tilsyneladende foregår ad frivillighedens vej - bliver den unge sat i stand til at kompensere for de tvangssammenhænge han/hun indgår i i skole, på arbejdsplads ... Forbrug er, hvis man skal tro reklamen, vejen til succes og lykke.

Udover denne opdragelse til forbrug er det ret så forskelligartede værdier og normer, der formidles via medierne. De offentlige medier (radio/TV) indtager en særstilling i forhold til de private. Især i 50'erne er denne forskel tydelig. 50'ernes radio/(TV) står bl.a. som forvalter af nogle lødigheds- og dannelsesværdier som den private medieindustri næsten konsekvent søger at omgåes.

Generelt betegner mediernes holdning ikke noget fundamentalt brud på de borgerlige livsnormer, som f.eks. skolen formidler. Ægteskabet og kernefamilien anfægtes f.eks. ikke som den ideelle samlivsform. Derimod er der en tendens til, at man fremstiller m/k-idealerne i mere yderliggående, sexuelt betonede figurer. Medieindustriens mandsideal er f.eks. den maskuline, følelseskolde, meget dynamiske person, der handler umiddelbart og spontant, og som udfolder sig kropsligt frem for intellektuelt (d.v.s. han skyder/banker sine rivaler, før han snakker med dem (tænker)). Han vurderes entydigt, efter hvor hård, stærk og ufølsom han er. Tilsvarende er kvindeidealet den unge, sexuelt attraktive, passivt beundrende og følelsesfulde person, som retter sig efter mandens ønsker og krav. Især mandsidealets spontane, ikke intellektuelt betonede handlemåde står i skarp modstrid til de værdier, som især skolen og fritidsinstitutionerne står som formidler af.

C. Socialisation i familien

Det næste område i undersøgelsen af 50'er-ungdommens realsituation udgøres af den faktor, der indeholder den primære socialisation, nemlig familien som forum for barnets og den unges opdragelse og udvikling. I vor disposition betegner den det næste trin henimod vort undersøgelsesobjekt, det enkelte unge menneske. Der skal her ses på dels den funktion, familien får i løbet af efterkrigsperioden, dels indholdet af den primære socialisation. Opmærksomheden søges i særdeleshed rettet mod arbejderungdommen, som vi betragter som den vigtigste deltagergruppe i den musikkultur, der senere undersøges; men vi vil også komme ind på den primære socialisation i andre socialgrupper, især i middelklassen.

Familien var i det førkapitalistiske samfund og i den tidligste (handels-)kapitalisme den altafgørende faktor for børnenes opdragelse, hvilket

hang sammen med familiens forbindelse til arbejdets organisering. Familien var nemlig - og det uanset om der var tale om en bonde-, en håndværker- eller en adelsfamilie - på en gang en samfundsmæssig produktionsenhed og stedet for konsumtion og reproduktion af slægten. Den var en praktisk foranstaltning, som sikrede slægtens videreførelse biologisk, juridisk og materielt, økonomisk, og som sikrede den materielle forsorg af familiens medlemmer samt varetog børnenes opdragelse. Børnenes fremtid var bestemt ved deres forældres sociale status; forældrene var forbillede og identifikationsmønster for børnene, som blev opdraget til at overtage forældrenes pladser; sønnen videreførte faderens arbejde ved landbrug eller håndværk, og datteren videreførte moderens som husholder.

Hverdagen var ikke opsplittet, sådan som den bliver det med udviklingen af det borgerlige samfund. Det enkelte menneskes opvækst og udvikling var kontinuerlig og uafbrudt og nøje sammenhængende med naturforhold som liv og død. En adskillelse mellem offentlig og privat eksisterede heller ikke. Alle livsforhold indgik i en samlet livsrytme, hvor en adskillelse mellem f.eks. arbejde og fritid ikke fandtes. Selv når unge flyttede hjemmefra for at tjene på en gård eller kom i huset hos en fremmed arbejdsgiver, var disse unge også i deres fritid underlagt arbejdsgiverens kontrol.

Den tidlige, borgerlige familie var også højfunktionel. Den varetog både produktionen og reproduktionen, der foregik samme sted. Huset var rammen om disse funktioner, som således vanskeligt kunne skilles ud fra hinanden. Men i løbet af det 18. århundrede blev kernefamilien mere og mere den væsentligste familieform for borgerskabet. I modsætning til den gamle familieforms praktiske baggrund var kernefamilien opstået som en følge af udviklingen af det kapitalistiske samfund, hvor familien blev en privat følelsesenhed, der stod i modsætning til den offentlige samfundsproduktion. Thi med baggrund i manufakturen som produktionsmåde og den begyndende industrialisering skete en spaltning mellem produktion og reproduktion, hvor produktionen rykkede ud af familiens rammer og ind i samfundet. Denne spaltning betød, at dagens gøremål tydeligt kunne adskilles og opdeles i forskellige funktioner som arbejde og fritid. Medens der i produktionssfæren gjaldt markedets love, som borgeren måtte overholde for at kunne overleve og forøge kapitalen, blev familien den modpol hertil, hvor den til produktionssfæren knyttede rationalitet ideelt var sat ud af drift, og hvor borgeren blev til "menneske" igen, hvor humaniteten genoprettedes. Familien blev "en emotionel, psykisk stabiliserende "fæstning" uden for samfundsmæssighedens omkalfatringer". (1)

I takt med den udviklede arbejdsdeling i det kapitalistiske samfund og arbejdets stigende fremmedgørelse voksede behovet for kompensation, og her fik familien større og større betydning som refugium og tilfredsstiller af følelsesmæssige behov hos det enkelte individ.

Kernefamiliens basale funktioner blev altså, udover at den skulle varetage den biologiske reproduktion, at være stedet for intimitet og følelse og dermed for reproduktionen af arbejdskraften samt at være stedet, hvor den primære socialisation af børnene foregik.

For det enkelte individ var familien det mest private i dets livssituation, og derfor er det også vigtigt at tale om en vis autonomi for familien. Men denne autonomi var imidlertid relativ, idet betingelsen for enheden i den private sfære var deltagelsen i den offentlige sfære. Arbejdskraftens reproduktion faldt uden for kapitalens kredsløb, men var via løn, arbejdstid o.s.v. forbundet hermed og altså fundamentalt afhængig af den.

Familien som en relativ autonom enhed betød, at den var potentielt oppositionsskabende, og derfor måtte socialisationen på anden måde styres i den retning, der tjente kapitalens behov bedst. Dertil var staten kapitalens eneste styringsinstrument, idet den også greb ind i privatsfæren.

Dette krav om overordnede socialisationsinstanser medførte en gradvis (og delvis) funktionstømning af familien i takt med det kapitalistiske samfunds

(1) Kristiansen, E. S. & G. O. Hansen: Udviklingstendenser i efterkrigstidens ungdomssocialisation. s. 65.

udvikling og deraf følgende ændrede kvalifikationskrav til arbejdskraften. Denne tendentielle funktionstømning af familien skete i særlig udpræget grad efter anden verdenskrig, og det så kraftigt, at man begyndte at tale om "familiens krise". Familiens funktion som børneopdrager blev mere og mere overtaget af statslige institutioner (børnehaver, skoler), og kapitalen bredte sig ud over arbejdsopgaver, der varetoges i hjemmet (indkøb af konsumvarer, madlavning, rengøring o.s.v.), hvorved arbejdsindsatsen i hjemmet mindskedes.

Den borgerlige familie, kernefamilien, blev i takt med det kapitalistiske samfunds udvikling den eneste familieform. Dette skal nu ikke forstås således, at den feudale familiestruktur havde eksisteret uændret i Danmark op til omkring 1945; men mange træk fra den fandtes endnu; bl.a. var slægtsfølelsen stadig ret udpræget hos landbofamilier - et fænomen som slægtsgårde var velkendt - og sønnens videreførelse af faderens erhverv (landbrug, håndværk) betragtedes som noget naturligt, næsten naturgivet. Men efter krigen blev kernefamilien som struktur klasseovergribende; den blev familieformen.

Industrialiseringens konsekvenser for familiestrukturen

50'erne (og 60'erne) var karakteriseret ved store forskydninger, både sociale og geografiske, for hele Danmarks befolkning, men især for de unge. Hele familier brød med deres tidligere tilværelse som landbofamilier og drog mod de større byer, først og fremmest København, og indgik som arbejdskraft i industriproduktionen, og mange unge brød op fra deres familier og flyttede til byerne. Disse ændringer betød en opløsning af det traditionelle familiemønster og af generationsskiftet i landbruget.

Den teknologisk højtudviklede industris ændrede arbejdsprocesser og kvalifikationskrav betød, at mange arbejderunge fik funktionærstatus eller blev ansat inden for servicefag m.v. Disse tilsyneladende sociale skred opad ændrede dels familierne og truede, sammen med de mange førstegenerationsarbejderes forskellige, klassemæssige bevidsthedsformer, arbejderklassens sammenhængende, historiske erfaringer. Det blev nu vanskeligt at finde noget fælles, klassemæssigt identifikationsgrundlag.

Boligmangelen i 50'erne var katastrofal - i det mindste for de socialt dårligst stillede. Mange af de tilflyttende unge stod uden bolig, når de ankom til byerne og var derfor tvunget til at opholde sig på gaderne. Arbejde var vanskeligt at få - arbejdsløsheden var stor -, og mange unge tyede derfor til forskellige former for småkriminalitet for at overleve. Over halvdelen af de unge, der i København kom i konflikt med loven, stammede fra provinsen, ligesom langt over halvdelen af byens prostituerede, unge kvinder kom herfra (1). De værelser, de unge kunne leje, var oftest meget små og tit ulovlige kælderværelser og loftsværelser.

Langt hovedparten af de unge fra byerne boede hjemme hos forældrene til en ret sen alder. Bolignøden var et velkendt element i deres hverdag.

Boligerne var få, små og dårlige. Den typiske lejlighedsstørrelse var den to-værelses lejlighed. I København udgjorde denne type i 1955 46% og i de deciderede arbejderkvarterer som Nørrebro og Vesterbro over 50% af samtlige lejligheder. 2/3 af denne lejlighedstype i København var bygget før 1930 og meget dårlige. Kun 13% af lejlighederne var med bad, og 12,5% havde indlagt centralvarme (1955). (2)

Mange lejligheder var overbefolkede (en lejlighed er statistisk set overbefolket, når den bebos af mere end én person over antallet af værelser), især ét- og to-værelseslejlighederne, som var de billigste og derfor oftest beboedes af arbejderfamilier. Boligforholdene var ofte fortvivlende, hvilket følgende udtalelse af dr. med. Svend Heinild illustrerer:

---

(1) Ågård, K.: Lad os forebygge tragedierne, i Dagens Nyheder 3/1-1956.
(2) Statistisk årbog for København, Frederiksberg og Gentofte samt omegnskommuner. 1960.

"Man bor syv mennesker, to voksne og fem børn i alderen 16-3½ år i en to-værelses, anden sals lejlighed i et af Københavns brokvarterer. Moderen herser, som man ikke kan lade være med under slige forhold, en del med børnene. Der er nu sat bom for yderligere børnefødsler ved en sterilisation for to år siden; men man har derimod ikke formået at imødekomme familiens krav om en ny bolig til trods for utallige henvendelser i det sidste par år ..." (1)

Det gennemsnitlige antal beboere for ét-værelses lejligheder med hjemmeboende unge var 3,25 (2).

Som sagt boede de fleste unge hjemme hos forældrene; men kun knap halvdelen af samtlige unge havde eget værelse (1946). Dette tal steg op gennem 50'erne og 60'erne, dog uden at det gennemsnitlige antal værelser pr. lejlighed syntes at stige. I Gutenberghusundersøgelsen forklares dette ved, at de unges forældre tidligere disponerede over en større del af lejligheden end senere, hvor mere af pladsen blev overladt til børnene (3).

De unges muligheder for et privatliv var derfor begrænsede:

"Privatlivet var begrænset til et forhæng foran køjesengen." (4)

og drømmen om et eget værelse udpræget:

"De (forældrene) kan ikke forstå, man gerne vil have lov til at være sig selv, hvis man nu går ud på det lille rum, som man siger: "Hvorfor kommer du ikke ind i stuen?" Når man ikke har sit eget værelse, så savner man at være sig selv. Nej, det skulle være sådan, at man kunne have sit eget værelse. Det skulle ikke bare være dem, der har godt råd. Det behøver slet ikke være stort, bare man havde et sted at gå hen, hvis man nu var ked af det eller sådan noget ... Det eneste sted, man kan gå hen, det er i sengen, og så er man jo "sur" og et "vanskeligt barn"." (5)

Til afhjælpning af boligmangelen opførtes en del nybyggeri, især i de større byers forstæder. Udflytningen fra bykernernes miljø, fra de deciderede arbejderkvarterer med deres identifikationsindhold ud til de nye "sovebyer" og store boligområder i periferien betød også en ændring af familie- og livsmønstret for arbejderne. De nye boliger var i langt højere grad end de gamle indrettet på kernefamiliens behov og livsmønster. De elementer, der i det gamle byggeri bidrog til en relativt kollektiv ordning af det daglige liv, som f.eks. fælles vaskekælder, fælles bad på gangen o.s.v., var i de nye boliger flyttet op i lejlighederne. Den yderligere privatisering af familien var dermed uundgåelig. Dette må selvfølgelig ikke forstås som en romantisering og idyllisering af den gamle, elendige og sundhedsfarlige boligmasse, men blot som en konstatering af en ny baggrund for befolkningens bevidstheds-mæssige udvikling.

Kort efter Den anden Verdenskrig indtrådte som bekendt et kort, økonomisk opsving, der strakte sig over et par år, og i denne tid var efterspørgslen efter arbejdskraft særlig stor. Det bevirkede, at kvinderne i højere grad blev inddraget i produktionen. Men boom'et varede kun kort tid, konjunkturerne faldt, og kvinderne gik ud af produktionen igen. Som helhed faldt kvindernes erhvervshyppighed igennem 50'erne; men samtidig med de kraftige konjunkturstigninger sidst i tiåret, steg erhvervshyppigheden for kvinderne afgørende.

---

(1) Citeret fra København: "Pænhedens kolde årti" (1.del af artikelserie om 50'erne), nr. 21, 1978.
(2) Ungdomskommissionen: Den danske Ungdom. s. 65.
(3) Gutenberghusbladene: op.cit. s. 23.
(4) København, op.cit.
(5) 15-16 års pige i Chr. Kryger-interview fra udsendelsen "Næsten voksen", 1953. Citeret fra P4-udsendelse om forældre.

Endvidere skete der en omstrukturering af den kvindelige arbejdskraft: husassistenternes og de medhjælpende hustruers andel i arbejdsstyrken faldt, medens gruppen af kvindelige funktionærer og arbejdere steg. En stor del af kvinderne arbejdede på deltid, der af mange betragtedes som den ideele kvindearbejdsform, idet kvinden samtidig var pålagt det hverv at varetage pasning af hjemmet og børnenes opdragelse.

En væsentlig forudsætning for, at kvinderne generelt kunne tage erhvervsarbejde, var derfor, at børnenes pasning og opdragelse blev lagt i hænderne på børneinstitutioner som vuggestuer og børnehaver. Diskussionen omkring disse gik livligt i 50'erne, idet den generelle holdning var, at kvinderne burde blive hjemme og opfylde deres moderlige forpligtelser; børneinstitutionerne blev nærmest bandlyst fra mange sider og betragtedes kun som en nødløsning.

Ikke desto mindre var der et reelt behov for børneinstitutioner, som steg op gennem 50'erne, og der oprettedes mange vuggestuer, børnehaver og fritidshjem. Udviklingen inden for institutionssektoren skete dog særlig hurtigt i forbindelse med boom'et i slutningen af fyrrerne.

Institutionernes funktion var i første omgang den sociale, idet de i starten hovedsaglig kun optog børn af ubemidlede. Men efterhånden blev institutionerne en stadig mere integreret del af hverdagslivet, og børnepasningen og -opdragelsen blev sat i system, hvilket bl.a. ses af, at der rejstes krav om en speciel uddannelse af personalet. Institutionernes opdragelsesmæssige funktion blev kompensatorisk i forhold til de udearbejdende forældre, og de skulle bl.a. opdrage til lydighed. De offentlige daginstitutioner udgjorde således en statsstyret socialisationsinstans, som udvidede kontrollen med børnenes socialisation aldersmæssigt nedadtil, på samme måde som ønskerne om udvidet skolegang ville udgøre en udvidelse opefter.

Det skal dog understreges, at det ikke kun er kapitalens behov, der bestemmer statens indgriben i disse forhold - og i lønarbejdernes reproduktionsbetingelser i det hele taget. Også arbejderne stiller krav om bedre forhold, flere daginstitutioner, uddannelsesmuligheder o.s.v. Styrkeforholdet mellem klasserne, mellem kapital og arbejdere, bestemmer således, i hvis interesse, statens indgreb bliver.

Den udvidede statsligt kontrollerede socialisation af børnene betød, at en af familiens basale funktioner som varetager af næste generations opdragelse til en vis grad blev den frataget; men også andre af familiens opgaver "afprivatiseredes" ved, at kapitalen bredte sig ud over dem. Her tænkes især på madlavningen, hvor maden kunne købes mere eller mindre færdiglavet, og på rengøring og vask, hvor der produceredes så mange hjælpemidler, at arbejdsbyrden blev mindre. Familiens stilling som konsument af industrivarer blev således tydeligere.

Trods ændringerne i familiestrukturen og trods det forhold, at kvinderne i stigende grad havde erhvervsarbejde uden for hjemmet, betød dette ikke nogen fundamental ændring af arbejdsdelingen i hjemmet. Husarbejdet og børnepasningen forblev kvindens ansvar, hvorved hun opnåede den psykisk og fysisk belastende status af at være dobbeltarbejdende.

Roller i familien

Helt generelt vil man kunne karakterisere rolledelingen inden for familien i 50'erne som betydeligt mere markant og udpræget, end vi finder den idag. Dette gælder delingen mellem forældrene, mellem kønnene og ikke mindst delingen i voksen/barn-verdener.

Moderen står i 50'erne som hjemmets uomtvistelige midtpunkt. Hun er "kaldet" til at varetage såvel opladningen og vedligeholdelsen af den trætte husbond efter fyraften, som den varme og omsorgsfulde del af børneopdragelsen, og hendes funktioner i disse henseender er på det nærmeste naturgivne. (1)

---

(1) Gøtzsche, Vibeke: Historie og socialisation. s. 45.

Moderen står for sammenholdet i familien; hun er diplomaten, der formidler kontakten mellem far og børn. Hun er familiens følelsesmæssige centrum, dens ekspressive leder. (1)

Det forhold, at en del kvinder op igennem årtiet begynder at arbejde uden for hjemmet, altså i "mandens verden", er slet ikke velset. En ung pige udtaler i 1956 i et interview med Nan Henningsen følgende om sin idealmoder:

> "Jeg synes, at en mor skal være hjemme hele dagen og ikke gå på arbejde. Hun skal være hjemme, når børnene kommer fra skole, så børnene kan få en kop the. Sådan synes jeg det er så godt og så dejligt". (2)

Senere i samme udsendelse siger en anden pige:

> "Selvfølgelig, hvis forældrene ikke har råd til det, bliver moderen også nødt til at gå på arbejde, men det er ikke heldigt for børnene. Børn vil nu en gang helst være hos deres mor". (3)

Tendensen er klar nok: kvindens plads er i hjemmet, et forhold, som iøvrigt også støttes fra politisk hånd, især i starten af 50'erne, hvor den generelle arbejdsløshed er høj. I sin familieundersøgelse kan Kirsten Auken fortælle følgende om kvinder og erhvervsarbejde i begyndelsen af 60'erne: 16% af de udearbejdende kvinder ophører med erhvervsarbejde ved ægteskabs indgåelse, men endnu flere (46%) ophører med udearbejde ved første barns fødsel. (4)

> "Hver dag, der går,
> klart det mig står:
> Mor er min bedste ven!
> Hvad så med far?
> Han er så rar,
> jeg elsker jo også ham, men:
> Mor er den bedste i verden ...
> fordi hun er min mor". (5)

Er moderen "kaldet" til sit job i hjemmet, så er faderens plads på arbejdsmarkedet mindst lige så naturgroet.

Faderens rolle i efterkrigstidens forbrugsfamilie er hovedsagligt knyttet til funktioner uden for familien, og uden direkte relation til det der sker her. Han tager bort fra hjemmet for at sælge sin arbejdskraft i 9-10 timer for derved at skaffe familien købekraft. Hans arbejde er og bliver uhåndgribeligt og uforståeligt, ikke mindst for barnet, fordi arbejdet er holdt uden for familiens rammer. Dette forhold forhindrer dog ikke en ung fra ovennævnte interview i at give følgende idealbillede af en far:

> "...faderen skal gå på arbejde, som de fleste andre fædre gør, men ikke først komme hjem når klokken er 9-10 om aftenen, så han slet ikke får fornøjelsen af sine børn, og børnene heller ikke får fornøjelse af deres far". (6)

---

(1) Eskola, Antti: op.cit. s. 209.
(2) og (3) "Hvordan jeg synes en mor og far skal være", radioudsendelse af N. Henningsen 1956, hvori bl.a. indgår nogle udtalelser fra nogle piger i en anden fri mellemskole. Citeret fra P4.
(4) Auken, K.: Familien lever. En familieundersøgelse.
(5) Lystige viser bind IV s. 168. (Fra filmen "Hold fingrene fra Mor" 1951, senere indsunget på plade af Victor Cornelius, og har siden da været "all times greatest giro 413 hit".)
(6) "Hvordan jeg synes en far og mor skal være", op.cit.

Faderen er ifølge Eskola (1) familiens instrumentelle leder; det er ham der repræsenterer familien i offentlighedssfæren, og det er ham, der skal skaffe familiens økonomiske udkommene. Disse forhold er bl.a. afgørende for faderens position i familien som den, der har den reele magt, den, der bestemmer, uafhængigt af hans position uden for familien.

I de to verdener, som forældrene hver for sig fastlåses i, er de underlagt forskellige økonomisk betingede magtstrukturer. Kvinden stilles inden for intimsfærens begrænsede rammer i et afhængighedsforhold til manden, der jo som forsørger står med den materielle råderet over familiens skæbne - her bliver hun ham underlegen. I produktionssfæren er mandens afhængighed af arbejdsgiveren tilsvarende. Han er nødt til at underordne sig de regler og krav (produktivitet, arbejdsevne) og den disciplin, som det kræves på hans arbejdsplads.

Som mandens rolle er defineret på arbejdsgiverens betingelser, således er kvindens rolle afgrænset efter manden; hun skal tage sig af hjem og børn. Hele familiens livsmønster skal indpasses efter faderens/arbejderens og i sidste instans arbejdsgiverens behov. Ikke mindst i arbejderfamilien, hvor faderen ofte arbejder på skiftehold eller på natarbejde, kan disse forhold være belastende. Dette understreges yderligere af arbejdets karakter, der jo oftest er fysisk krævende.

Barnerollen og distancen fra barn til voksen er ikke mindst bestemt af den faktor, der hedder produktionsevne. Man er først voksen, når man kan indgå i produktionsprocessen (efter gældende regler og til arbejdsgiverens tilfredshed).

Det økonomisk betingede magthieraki, som præger samfundet, slår i familien ikke kun igennem i forholdet mellem mand og kvinde. Også mellem voksne og børn er der trukket skarpe skel m.h.t., hvad man gør, og hvor meget man kan tillade sig.

> "Nu var børne- og voksenverdenen betydeligt mere adskilt dengang, så det der med, at forældrene tog sig af børnene og ligesom sad og snakkede og diskuterede samfundsproblemer, politik - det var utænkeligt, fordi børn havde ikke nogen mening om det. Det forudsatte forældrene, at de ikke havde". (2)

> "Dengang tror jeg vi skulle være 17, 18, 19 år, før forældrene ville acceptere, vi kunne tale med i en diskussion. Det være sig et politisk emne - for at tage sådan noget. Det var mere sådan bestemt, at forældrene havde retten ..." (3)

Relationerne mellem børn-voksne foregår, som det fremgår, helt på de voksnes præmisser, der ofte for barnet er helt uforståelige. Set i forhold til voksenrollen er barnerollen i familien også defineret som en slags mangeltilstand. I dette perspektiv bliver den voksnes forståelse af barneverdenens problemer ofte vanskelig, da disse problemer efter voksen målestok i de fleste tilfælde vil tage sig ud som ligegyldige og irrelevante. En ung forsøger i 1953 at fortælle lidt om disse problemer:

> "Det er da tit i vores alder selv om nok "vi har ingen bekymringer, vi får jo føden og vi får da klæderne". - Hvad skal vi bekymre os om, det får man jo altid at vide. Derfor kan der jo godt være et eller andet. "Så længe du er barn har du ikke noget at være ked af". - De tænker sikkert ikke på dem selv, hvordan de var i den alder". (4)

---

(1) Eskola, A., op.cit. s. 113.
(2) Seefjord, Elise i P4, op.cit.
(3) Olesen, Niels Erik i P4, op.cit.
(4) P4, op.cit.

Barneverdenens problemer banaliseres og idylliseres med bortforklaringer. Den voksne forstår ikke barndommen som andet end et "lykkeland", som det udtrykkes af C. C. Kragh-Müller i 1956. (1)

Hvorledes influerer denne skarpe opdeling af barne- og voksenvirkeligheden på forholdet mellem disse to parter? Når man fra voksen side ikke gør forsøg på at møde barnet på dets egne forudsætninger, eller som pigen ovenfor udtrykker det: "ikke tænker på, hvordan man selv var i den alder", - ja, så må følgerne blive en svækkelse af forholdet mellem parterne, en gensidig manglende forståelse mellem børn og voksne. Elise Seefjord fortæller om sin barndom i 50'erne:

> "Jeg havde ikke nogen fortrolighed med mine forældre. Jeg oplevede egentlig heller ikke, at mine kammerater havde så forfærdelig meget af det." (2)

Om netop fortroligheden til forældrene tales der også om i et Kryger-interview 1953 med to unge på 15-16 år. Den ene mener ikke, at fortroligheden er så stor, for:

> "... de forstår ikke rigtigt det, man siger til dem ...: "Sådan ku' man ikke i min ungdom" og "sådan gjorde jeg aldrig" er standardsvar." (3)

I den tidligere nævnte Nan Henningsen-udsendelse fra 1956 giver en ung følgende kommentar til dette fortrolighedsforhold:

> "Der findes mange børn, der ikke rigtig har fortrolighed til deres forældre. Det kommer mange gange af, at når børnene kommer og fortæller et eller andet, så har forældrene ikke tid. Eller hvis de kommer med en dårlig karakterbog, så skælder forældrene bare ud. Børn skulle gerne have fortrolighed til deres forældre, lige meget hvad der så end sker. Børnene skal også have lov til at snakke med ved middagsbordet. Det er også mange gange det eneste sted, hvor hele familien er samlet, hvis det er en stor familie." (4)

Det markante skel, den gensidigt manglende fortrolighed og forståelse mellem barne- og voksenverdenen, kunne godt betragtes som et naturligt og generelt samfundsmæssigt problem, som et resultat af forældrenes og børnenes forskellige sociale baggrund. Der er imidlertid i arbejderklassen (via dårlige boligforhold, hårdt arbejde ...) et specielt grundlag for dette skel. Ofte med minimal støtte fra hjemmet må den unge fra arbejderklassen henlægge sine primære sociale kontakter til gården og gaden, til samspillet med de ligestillede kammerater.

Opdragelsesværdier

Det værdisystem, som forældrene i familien retter sig efter, er i meget høj grad betinget af den pågældende families klassetilhørsforhold, d.v.s. især forældrenes placering i forhold til den samfundsmæssige produktionsproces og de hermed forbundne interesser. Dette klassespecifikke værdisystem danner et orienteringsmønster, hvorudfra de voksne personer "planlægger, handler, fortolker egne og andres handlinger, samfundsmæssige processer, konflikter etc." (5). Det er klart, at dette værdisystem også spiller centralt ind på børne- og ungdomssocialisationen i familien.

Vi vil i det følgende kort søge at skitsere de forskelle, som karakteriserer

---

(1) Kragh-Müller: Opdragelsesproblemer.
(2), (3) og (4) P4, op.cit.
(5) Andreasen, P. m.fl.: Socialisering og klasse. s. 109-111.

hhv. arbejder- og middelklassens erhvervssituation, for derudfra at vurdere de forskellige opdragelsesværdier, som de to klasser prioriterer. I denne forbindelse vil vi referere til en undersøgelse foretaget af M. Kohn i 1962-63. Middelklassebeskæftigelsen adskiller sig ifølge denne undersøgelse fra arbejderklassebeskæftigelsen på følgende tre punkter:

	Middelklassens arbejdssituation:	Arbejderklassens arbejdssituation:
1) Omgang med ting, mennesker, ideer	Arbejder med menneskelige kontakter, symboler og ideer	Arbejder med ting
2) Graden af overvågning og kontrol	Henvist til selvstyring	Underkastet overvågning, kontrol og standardisering
3) Opadstræbningstendens	Afhængig af egne handlinger	Hviler på kollektive aktioner og sammenslutninger (1)

Disse forskelle m.h.t. arbejdssituationen fører naturligt også til forskelle i den måde, hvorpå man betragter tilværelsen, d.v.s. det værdisystem, hvorefter man indretter sig og opdrager sine børn. Den generelle konklusion på Kohn's undersøgelse bliver m.h.t. opdragelsesværdier, at arbejderklassen prioriterer en værdi som lydighed højest som opdragelsesmål, medens man i middelklassen vurderer barnets evne til selvkontrol højere (2).

De to tilsvarende familietyper kan karakteriseres som følger:

Arbejderfamilien, den relativt åbne familietype, knyttet til forskellige sociale grupperinger uden for familien. Arbejderfamiliens rollestruktur er ret stiv, hvilket helt er i overensstemmelse med den autoritetsstruktur, som gælder i den ydre erhvervssammenhæng, et forhold, der ikke ligefrem fremmer en dybtgående nærhed og intimitet i familien.

Middelklassefamilien, den relativt lukkede familietype uden stærkere berøringsflader til ydre sociale grupperinger. Denne familie har en mere ligelig og fleksibel rollefordeling, der afspejler den ydre erhvervsstrukturs grad af frihed og som i højere grad lægger op til nærhed og intimitet i familien. (3)

Kohn karakteriserer arbejderklassens opdragelsesværdier som værende traditionelt orienterede, hvorimod middelklasseværdierne er mere udviklingsorienterede. Arbejderbørnene "skal være pæne og ordentlige, de skal adlyde og respektere de voksne og i det hele taget rette sig ind efter krav, der kan betegnes som udefra stillede". Middelklassebørnene derimod "skal være ivrige efter at lære noget, de skal vise hengivenhed og kærlighed over for de voksne, de skal samarbejde og dele med andre, være nysgerrige og vise omtanke, og de skal rette sig efter (egne) indre krav mere end efter krav stillet af andre". (4)

Et vigtigt led i opdragelsesprocessen er sproget og den måde, man bruger det på. Sproget bliver i middelklasseopdragelsen et meget vigtigt instrument. Med sproget forklarer middelklasseforældrene deres handlinger i opdragelsesprocessen. Man begrunder f.eks., hvorfor barnet ikke må gøre, hvad det gør, eller hvorfor det skal passe på o.s.v. I arbejderklassen spiller sproget en mere underordnet rolle. Den voksnes midler er i opdragelsesprocessen meget

(1) Opstillet udfra Jørgensen, P. S.: Forbrugsfamilien og dens børn, s. 149, og Andreasen m.fl., op.cit. s. 110.
(2) Andreasen, op.cit. s. 109-111.
(3) Jørgensen, op.cit. s. 157.
(4) Ibid. s. 47.

mere ikke-sprogligt orienterede. Her benyttes i meget højere grad mere kropslige og direkte følelsesmæssige ytringsformer (forskellige gestus, forskellig stemmeføring ...) til uddybning af i reglen enklere og kortfattede sætningsdannelser: "Ka' du så holde op!", "hold mund!" ... Helt generelt og firkantet kan middelklassens sprogstil karakteriseres som forklarende; heroverfor står arbejderklassen med sit mere kategorisk formanende sprog, som er stærkt forankret i mere kropsligt orienterede ytringsformer (1).

Afgørende for disse opdragelsesværdiers udfoldelse er bl.a. ifølge Holter den enkelte klasses øjeblikkelige position og styrke i samfundshierakiet. I de specifikt kapitalistiske 50'ere (præget af kapitalens krise med nye intensive arbejdsmetoder, rationaliseringer m.m.) er arbejderklassens stilling i defensiven. Tilpasning bliver derfor på den ene side en nødvendighed ikke mindst p.g.a. den store arbejdsløshed. Sammenhold og fællesskab bliver på den anden side vigtigt for at dæmme op for de nye intensiverede udbytningsformer. Arbejderklassens socialisationsværdi bliver under disse forudsætninger af Holter karakteriseret som defensiv kollektivisme (2).

Middelklassesocialiseringen vil i samme periode, hvor netop denne klasses magt stabiliseres, være præget af offensiv individuering. D.v.s. man forsøger at stimulere barnets interesser i retning af personlig karriere og økonomisk profit. Man afsætter mulighedsbetingelserne for at barnet kan bevæge sig igennem uddannelsessystemets pyramide, bl.a. via sproget, og man lærer barnet inden for gældende love og regler at udnytte de eksisterende, sociale skel til egen fordel (3).

Opdragelsesmetode

De opdragelsesværdier, som ovenfor er blevet nævnt som gældende for arbejderfamilien er tilsyneladende rettet mod rent ydre, konkrete forhold: barnet må ikke forbryde sig imod de mere eller mindre uformulerede normer og regler, som er sat i familien. I middelklassen er man derimod mere interesseret i de individuelle motiver og følelser, der ligger bag barnets adfærd. Kohn karakteriserer de to hermed forbundne opdragelsesmetoder som hhv. "restriktiv" og "tilladende". Tendensen i efterkrigstiden op til 1960 går ifølge Kohn's undersøgelse for den offensive middelklasses vedkommende mod en stadig mere tolerant og tilladende holdning, hvorimod den defensive arbejderklasses opdragelsesmetoder tilsyneladende bliver skrappere og mere restriktive (4). Udfra forskellige citater vil vi her forsøge at give nogle billeder af den måde, hvorpå opdragelsen foregår i arbejderfamilietypen.

Som tidligere nævnt lever arbejderforældrene under ret stressede forhold. Faderen har fysisk og psykisk nedslidende arbejde i 9-10 timer om dagen, og moderen har måske et rengøringsjob på ikke altid lige belejlige tidspunkter. Familiernes boligforhold er generelt set elendige med overfyldte lejligheder og ringe faciliteter. Den ret pressede situation, som arbejderfamilien via disse forhold kommer til at stå i, gør det i sig selv nødvendigt med klare linier og regler i opdragelsen. Man kan sige, at arbejderfamilien faktisk har behov for at have lydige børn.

I filmen "Altid Ballade" (5) er der søgt beskrevet en familie, som netop lever under nævnte pressede arbejds- og boligforhold. Den følgende scene udspiller sig, fordi sønnen Erik ikke er kommet præcis til aftensmåltidet:

> Faderen: Ikke engang spisetiderne kan han passe!
> Ras (yngre søn): Nu bli'r far gal!
> Faderen (råber, mens han banker i bordet): Pas din næringsvej, dreng.

---

(1) Jf. Bernsteins teori, refereret i Andreasen m.fl., op.cit. s. 47.
(2) Holter, H.: Familien i klassesamfundet. s. 124-125.
(3) Kristensen, E. & G. Hansen: op.cit. s. 67.
(4) Jørgensen, op.cit. s. 147.
(5) Altid Ballade. Dansk spillefilm (1955), instr. Gabriel Axel.

Her kommer man hjem og er træt, og så er der ballade.
Altid ballade!

Eriks forsinkelse er et brud på familiens gældende regler, hvorfor faderen kommer med sin irritable konstatering. Bl.a. måske for at belære de øvrige søskende om det vigtige i, at man er lydig og overholder spisetiderne; ellers ville hjemmets funktion som refugium for arbejdsdagens stress og jag hurtigt ende i kaos. Der er simpelthen ikke rum for den slags individualisme, som Erik udviser, hvis man som her bor to voksne og fem børn i en to-værelses lejlighed.

At så måske den egentlige årsag til faderens ret kraftige reaktion er at finde i hans egen arbejdstræthed, og at denne måske i sidste instans er årsagen til, at der altid er ballade i familien, er en helt anden sag, som man ikke taler om - og slet ikke, når der er børn tilstede. I Alfred Christensens "Vore Børns Moralske Opdragelse" fra 1944 kan man f.eks. læse:

> "Forældrene skulle aldrig omtale deres Arbejde som en Plage, men som et Gode, de er taknemmelige for. Og sådan føler de fleste modne Mennesker det dog, at "det er godt jeg har mit arbejde"." (1)

Især for forældregenerationen med dens konkrete, historiske forhold til arbejdsløshed, krig og (måske) fattigdom bliver bare det at have arbejde - ligemeget hvad - betragtet som en værdi i sig selv, noget man skal værne om. Dette forhold sætter sig også igennem i opdragelsen. I ovennævnte film er Erik, der er mekanikerlærling, begyndt at læse engelsk, for han kunne tænke sig at komme til Canada, når han er færdig med sin uddannelse. Nu er bare det forhold at læse/studere i en overfyldt to-værelses lejlighed efter endt arbejdsdag noget af en præstation, som Erik dog formår, selv om man tydeligt mærker omgivelsernes uvanthed og usikkerhed over for hans foretagende:

> Moderen: Herre du milde, skal du nu også læse om morgenen. Pas på dine øjne, min dreng, ellers skal du bare til at bruge briller.
> (Pause)
> Faderen: Kan du ikke svare, når din mor snakker til dig?
> Erik: Jeg læser jo bare.
> Faderen: Pas hellere dit arbejde.

og en aften, hvor faderen kommer sent hjem fra arbejde:

> Faderen: Nå, Erik. Se så at komme i seng, klokken er over ét!
> Erik: Jeg er lige ved at være færdig.
> Faderen: Du skal ikke sidde her hele natten. Hvis du skal passe dit arbejde om dagen, må du sørge for at få din nattesøvn!

Faderens ærbødighed over for arbejdet sætter sig her ind som opdragelsesværdi. Man skal passe sit arbejde, også i den beskedne fritid, man har. Netop dette forhold er centralt for hele socialisationsprocessen i arbejderfamilien, for jo mere beskedne vilkår familien lever under, des strengere krav må man stille om lydighed og disciplin, netop for at arbejdskraften kan komme til hægterne igen, d.v.s. passe arbejdet, også i fritiden.

De beskedne boligforholds isolerede betydning for opdragelsen kan ikke opgøres; men de har fået skyld for meget. Svend Heinild noterer, som tidligere nævnt, følgende om en familie, der på samme tid levede under lignende forhold som familien i filmen.

> "Moderen herser, som man ikke kan lade være med under slige forhold, en del med børnene". (2)

---

(1) Christiansen, A.: Vore Børns Moralske Opdragelse. s. 24.
(2) København, op.cit.

I nævnte film giver den ældste datter Maja i en tilspidset situation, hvor hun vil flytte hjemmefra, følgende karakteristik af sit liv i lejligheden:

> "Jeg vil ikke bo hjemme længere! Jeg vil ikke sove på samme sofa sammen med Vera hele mit liv! Jeg vil ikke have lussinger og behandles som et pattebarn! Jeg kan klare mig alene!"

I den praktiske opdragelsessituation indtager den fysiske straffehandling en ikke uvæsentlig rolle, som det jo også fremgår ovenfor. Niels Erik fortæller om sin barndom i 50'erne, at "der var forskellige former for straffe", såvel "husarrest" som "korporlig afstraffelse" (1). Grænsen mellem de to afstraffelsesformer er afhængig af køn og alder, som det bl.a. fremgår af det følgende citat fra Kirsten Thorup's roman "Lille Jonna", der udspilles i 50'erne. Om den mere korporlige del af afstraffelsen fortæller hun:

> "Mine brødre var udsat for denne form for afstraffelse lige indtil de blev konfirmeret. Men så holdt det også op. Simpelthen fordi de var blevet lige så stærke som far og slog igen. Jeg fik de bank jeg skulle have før jeg begyndte at gå i skole." (2)

Som det bl.a. er blevet nævnt ovenfor, er mange af de opdragelsesværdier, som arbejderklassen prioriterer, forankret i rent ydre ting (arbejdet, boligforholdene), d.v.s. ting, som for barnet i socialisationsprocessen ikke altid virker lige forståelige. Den fysiske afstraffelse eller truslen herom bliver derfor ofte en nødvendighed i opdragelsesprocessen, et "pædagogisk middel", som alle forstår. Arbejderbørn får bl.a. via denne opdragelsesmetode et andet forhold til handling, end man finder den hos det selvkontrollerede middelklassebarn. Spørgsmålet om, hvad der er rigtigt og forkert bliver tendentielt ydre betinget, nemlig af om straffen kommer eller ej, hvilket jo ofte er tilfældigt. Et opgør med samfundsautoriteterne er derfor for arbejderklasseungdommen en nærliggende handling, når den vurderes udfra samme målestok som i citatet ovenfor: Nu kan han ikke tæve mig mere.

Vægtningen af de rent kropslige, fysisk betonede udtryksformer frem for de mere sprogligt orienterede er altså et af de overordnede elementer i arbejderklasseopdragelsen. Samtidig er det sociale samvær med ligestillede, som den unge ofte er tvunget ud i (p.g.a. boligmæssig knaphed, forældrenes manglende forståelse o.l.) et meget betydningsfuldt led i den unges opvækst. Dette samvær med kammeraterne i gården og på gaden udspiller sig, som vi skal se det i næste afsnit, nøjagtig på de præmisser, som er givet fra hjemmet. D.v.s. det er de samme ydre forankrede værdinormer og kommunikationsformer, som bliver gældende; men gården er også stedet, hvor den kollektive samværsfølelse udvikles. Dette sammenhold og denne solidaritet er betydningsfuld for den unge i hans søgen efter identitet.

D. Kammeratskabsgruppen

Det kan muligvis virke en smule ulogisk, at en gennemgang af kammeratskabsgruppen, hvis funktion og virke fortrinsvis forekommer uden for hjemmet, er placeret efter en behandling af socialisationen i offentligt regi og dernæst i familien, således at vi igen bevæger os ud af familien og behandler et "offentligt" fænomen. Grunden hertil er som bekendt, at vi i denne fremstilling søger at centrere os mere og mere om en del af familien - nemlig de

(1) P4, op.cit.
(2) Thorup, K.: Lille Jonna. s. 27.

unge.

Som følge af bl.a. de familiemæssige forhold og udspaltningen af ungdommen som en særlig kategori, bl.a. som en ny konsumentgruppe, mindskes familiens indflydelse på hvilke værdier og normer, der lægges vægt på blandt de unge. For en stor del overgår denne indflydelse fra familiesammenhænge til kammeratskabsgruppen, idet denne efterhånden bliver af stor betydning for den enkelte unges identitetsdannelse.

Kammeratskabsgruppen bliver ifølge Erasmie (1), hvad angår aldersgruppen 15-20-årige, mere betydningsfuld med hensyn til fastsættelse af normer og værdier end familien. De unge får færre interessefællesskaber med forældrene (jf. f.eks. at ugebladene i stigende grad henvender sig til specifikke interesse/alders-grupper). Interessefællesskabet kommer, bl.a. via mediernes fokuseren på ungdommen som en særlig konsumentgruppe, i højere grad til at ligge blandt jævnaldrende og ligestillede. Kammeratskabsgruppen får på denne måde en ret væsentlig betydning m.h.t. fastlæggelse af den enkeltes identitet, idet de unges muligheder for et fællesskab med andre i en gruppe, kun kan opfyldes, hvis enkeltindividerne indordner sig under de gruppenormer, man her bliver enige om. Man må med andre ord selv tage gruppenormerne som sine egne for at blive accepteret i kammeratskabsgruppen.

Man kan betragte kammeratskabsgruppen som et ukontrollabelt socialisationsområde - forstået på den måde, at kammeratskabsgruppen fungerer isoleret uden forbindelse med eller kontrol fra hjem, skole o.lign., og den fungerer ligeledes i fritiden. Førstnævnte kommer bl.a. til udtryk i kammeratskabsgruppens mødesteder, som er karakteristiske ved at være offentlige, "anonyme" tilholdssteder. Man søger til steder, hvor der er frie udfoldelsesmuligheder for egen erfaringsdannelse. Men

> "kammeratskabsgruppernes fællesskabsfølelse er ... først og fremmest en realitet for de unge mænd - pigernes deltagelse er ofte afhængig af viljen til at underordne sig regler og adfærdsnormer i mændenes grupper." (2)

At kammeratskabsgruppen hovedsageligt er drengeorienteret hænger bl.a. sammen med den stærke kønsrolleopdeling og den stramme seksualmoral. Pigen bliver opdraget til at skulle være hjemmegående husmor, og underkastelsen over for hankønnet er derfor en naturlig ting - også i kammeratskabsgruppen. Men det ukontrollerede samvær med drengene kan jo være "farligt" (rent seksuelt) for pigerne. Man kan ikke vide, hvad der foregår, og holder de sig nu inden for de tilladte rammer? Og det er jo pigen, der hænger på den, hvis det "går galt". Derfor er mange forældre forsigtige med at tillade døtrene at gå ud på egen hånd. Man sikrer sig i større udstrækning, at deres mere udadvendte fritidsaktiviteter sker under mere kontrollerede former.

Fællesskab - hvor?

Kammeratskabsgruppens mulige udfoldelsesområder begrænses af dens udfoldelsers karakter. Som vi senere vil komme ind på, er udfoldelserne karakteriseret ved to ting: aktivitet i flok og "action". Dette er nok en af hovedårsagerne til, at aktiviteterne ikke foregår i f.eks. hjemmet eller i en forening, men på offentlige steder, hvor der ikke eksisterer nogle tvangsmæssige rammer - hvor der stort set er "frie udfoldelsesmuligheder" forstået på den måde, at aktiviteterne overvejende er overladt til de unge selv.

De offentlige områder, hvor kammeratskabsgruppen udfolder sig, kan groft deles i to: 1) steder, hvor der ikke er nogen kontrol og 2) steder, som indeholder visse rammer, den unge må indordne sig under.

Ad 1): Denne kategori af opholds- og udfoldelsessteder er nok den mest

---

(1) Erasmie, T.: Teenagerens psykologi og udvikling. s. 12.
(2) Kristiansen m.fl. op. cit. s. 58.

typiske og mest anvendte. Den er karakteriseret ved ringe kontrol, anonymitet og frie udfoldelsesmuligheder og ved en central placering i byen (man samles f.eks. ikke på et gadehjørne i et villakvarter, men inde midt i byen, hvor der i forvejen sker noget). Typiske steder er bl.a. gaden, porten eller foran biografen:

> "I min by, kan jeg huske, der havde vi sådan nogle samlingssteder for halvstore børn, og det var foran biograferne - dem var der to af i byen. Og der stod en masse unge mennesker og hang." (1)

At man samledes foran biografen skal selvfølgelig ses i sammenhæng med det meget store biografbesøg, der eksisterede i 50'erne før fjernsynets kraftige indtog. Salget af biografbilletter var (jf. filmafsnittet) betydeligt større dengang.

På sådanne steder var der ingen muligheder for "fornuftige sysler" - derfor blev det af mange (fra "pæne" familier) betragtet som "mindre pænt" at opholde sig der:

> "Lad os f.eks. tage den lille by, som jeg bor i. Her kan man vælge mellem to ting: enten at være på gaden om aftenen og blive regnet for mindre pæn - eller også sidde hjemme og kukkelure." (2)

Selv om der især i København dukkede ungdomsklubber op, var der dog mange steder, hvor der faktisk kun var disse valgmuligheder. Og fordi man var ked af at blive ilde set i kammeratskabsgruppen, kom man ofte i klammeri med forældrene. Det at sidde hjemme blev af den unge betragtet som dødkedeligt og af kammeraterne som nedværdigende. Derfor blev det at opholde sig på gaden ofte en egentlig gruppenorm - et tegn på uafhængighed af forældreautoriteten. Bl.a. på denne måde kunne man gøre sig gældende i kammeratskabsgruppen - netop ved at fortælle, at man havde modsat sig forældrenes ønsker.

Af andre mødesteder kan nævnes isbarer og kaffebarer. Følgende citat viser lidt om atmosfæren på en kaffebar:

> "Music-boxen sender sine sære stemmer og hvinende hallohyl ud i rummet gennem de nye stereohøjttalere...den slags kaffebarer (er) et fortrinligt gemmested; man har det på en egen måde for sig selv.
>
> På denne slags kaffebarer landet over kommer de unge - den flok som ikke hjemme finder, hvad de mener at have brug for". (3)

Ad 2): Under denne kategori af delvis ukontrollerede områder kan som eksempel på privatkontrollerede områder nævnes biografer, koncertsteder, ungdomsklubber m.m. De to førstnævnte er kendetegnet ved at være offentlige steder, der ledes og styres af private (til forskel fra f.eks. skolen). Sådanne samlingssteder er altså, til forskel fra f.eks. gadehjørnet, rettet direkte mod et fælles konsum af film eller musik, og her eksisterer visse rammer, som man må indordne sig under. Så mødes man måske foran biografen efter forestillingen...

I efterkrigsperioden blev der, som tidligere nævnt, etableret en række fritids- og ungdomsklubber, hvis formål bl.a. var at opfange og regulere de unge, der "bare hang på gadehjørnet". De unge skulle lære at beskæftige sig med noget mere fornuftigt og lære at virke under demokratiske forhold.

Ungdomsklubberne blev i 50'erne fortrinsvis frekventeret af arbejderungdom og var mødested for kammeratskabsgruppen. Når de unge var her, måtte de altså indordne sig under klubbens bestemmelser, men eftersom disses funktion først og fremmest var opbevaring og kontrol, var man forsigtig med for megen

---

(1) P4, op.cit.
(2) Familiejournalen 1963, "Vi unge"s forum. "Provinstullen" 15 år.
(3) Boisen, Bent B., Kristeligt Dagblad, 6. marts 1961.

tvang - ellers ville de unge måske ikke komme der. Derfor var der relativ stor frihed i ungdomsklubben. Kammeratskabsgruppen kunne således under (pædagog)kontrol dyrke kammeratfællesskabet nogenlunde frit i fritids-/ungdomsklubben.

Frikvarterer og spisepauser i skolen og på arbejdspladsen må også medregnes som et omend relativt stærkt kontrolleret og tidsbegrænset udfoldelsesområde.

Sammenfattende om kammeratskabsgruppens mødevaner kan man sige, at de finder sammen i fritiden og på offentlige steder, hvor der er størst mulig rådefrihed.

Fællesskab - om hvad?

Med hensyn til selve indholdet i kammeratskabsgruppens fællesskab kan man opstille to fællesskabstyper. For det første et fællesskab, som består af et fælles (passivt) konsum og for det andet et fællesskab, der udspilles via en fælles (aktiv) beskæftigen sig med - fælles kommunikation om en bestemt genstand eller et bestemt emne.

Den første type fællesskab drejer sig om den fælles interesse for konsum af en lang række af de kulturindustrivarer, som dukker op i efterkrigstiden, og som for en stor del henvender sig til den nye konsumentgruppe - ungdommen. Inden for den enkelte kammeratskabsgruppe kan man måske tale om et parallelt konsum, forstået på den måde, at man enten går sammen til f.eks. en filmforestilling og oplever det samme - sammen (kollektivt), eller læser stort set de samme tegneserier og ugeblade hver for sig i hjemmene; altså det samme - adskilt (individuelt). I begge tilfælde konfronteret med groft taget de samme kulturprodukter.

Fælles for dette konsum er den passive iagttagen - uden fysisk kontakt med det, der foregår. Man vænnes til at iagttage gennem et system af glas og ruder; man ser alting på nært hold - alting opleves nærværende (biografens store lærred, tegneseriernes "vinduer"), men samtidig befinder alt sig i billedets urørlige - abstrakte afstand.

> "Denne usynlige hinde isolerer os, men tillader os samtidig at se og drømme bedre, hvilket også vil sige at deltage". (1)

Som det fremgår af afsnittet om ungdomsrettede medier, rettes der et stigende antal kulturvarer mod ungdommen, og konsumtionen af disse er for en stor del karakteristisk ved ovenstående beskrivelse. Bl.a. derfor og fordi konsumet foregår i kammeratfællesskabet, bliver dette konsum af kulturvareprodukter af væsentlig betydning for de unges erfaringsdannelse og dannelse af idealer og normer. Dette kommer til udtryk i deres adfærd - hvilket vil blive behandlet senere.

Hvad angår den fælles - mere aktive - beskæftigelse, er knallerten og motorcyklen de genstande, interessen først og fremmest er rettet imod. Følgende tal viser lidt om, hvor mange, der ejede disse køretøjer:

	Mænd		Kvinder		
	+	÷, men ønskes	+	÷, men ønskes	
1956:					
knallert	17%	41%	2%	28%	
motorcykel	4%	50%	0%	19%	(2)
	Ugifte mænd		Ugifte kvinder		
1966:					
knallert	37%		3%		
motorcykel	8%		1%		(3)

(1) Morin, Edgar: Signalement af vor tid.

Af disse tal fremgår det tydeligt, at knallert-/motorcykel-fænomenet næsten udelukkende er et mands-/drengefænomen. Jævnfør kammeratskabsgruppens udprægede drengepræg.

Knallerten/motorcyklen fungerer som en manifestation af uafhængighed af forældrene og er af stor betydning for at man kan være "in" blandt kammeraterne. Bent Fausing skriver under overskriften: Knallerten som protest og tilpasning:

> "Knallerten åbner mulighed for at fjerne sig fra forældrene, blive selvstændig og selvkørende med et køretøj, der minder om de, der er forbeholdt de voksne, men som også skiller sig ud fra de voksnes. Denne mulighed for at sætte sig ud over forældrenes autoritet muliggør en frihed, der både peger bagud mod barndommens leg, men også fremad mod den frihed, som varekøbet foregiver at formidle". (1)

Knallerten/motorcyklen kan således betragtes som et medvirkende middel til manifestation af selvstændighed. Ikke kun en selvstændighed over for kammerater og forældre - den kan nemlig også fungere som et, for visse mindre ungdomsgrupper, (til dels) symbolsk magtmiddel over for de voksne som sådan ved at lade køretøjerne larme så meget som muligt (man piller evt. lydpotten af), hvorved man kan forarge og irritere.

Knallerten/motorcyklen er således, foruden at repræsentere en manifestation af uafhængighed af forældreautoriteten, en væsentlig ingrediens i forbindelse med en provokerende adfærd i et forsøg på at opnå en kortvarig magtfølelse. Og inden for kammeratskabsgruppen kan den både fungere som central genstand for et fællesskab - fælles ture, reparation og samtale og fungere som prestigeskabende element for den enkelte i kammeratskabsgruppen.

Desuden bliver det for mange almindeligt, efterhånden som ungdommen mere og mere udspaltes som en særlig social kategori, at dyrke og pleje de ydre kendetegn, såsom frisure og påklædning, som især inspireret af amerikanske film- og musikidoler kommer på mode. Mange af de unge mænd plejer således omhyggeligt "anderumpefrisuren", og på et vist tidspunkt er for pigernes vedkommende hestehalen på mode. Spidse sko og stilethæle er også modefænomener, som mange dyrker. En relativt lille gruppe af de unge mænd går ind for den hovedsagligt James Dean- og Marlon Brando-inspirerede, ydre fremtoning, som først og fremmest kendetegnes ved læderjakke.

Det er således karakteristisk, at fællesskabet i kammeratskabsgruppen drejer sig om nogle for ungdommen mere eller mindre specifikke produkter eller fænomener. Kulturprodukterne, som f.eks. film, plader og tegneserier, er decideret rettet mod ungdommen, og knallerten/motorcyklen er transportmidler, som hovedsageligt anvendes af unge, og de forskellige modefænomener, der er inspireret af amerikanske idoler, florerer fortrinsvis blandt de unge. Kammeratskabsgruppen fungerer på denne måde som en slags "konsumcenter" for de specifikke "ungdomsprodukter og -fænomener", hvorfor den er det område, hvor afgrænsningen til forældrene og det etablerede samfund kommer tydeligst til udtryk.

Rolleantagelse - holdninger

I det foregående er bl.a. redegjort for, hvad de unge beskæftiger sig med og tildels, hvordan de beskæftiger sig med det. I dette afsnit skal fremhæves nogle karakteristiske træk ved den måde, de unge handler og er på.

(noter fra side 68 fortsat)

(2) Alkjær, E.: Ungdommen... op.cit.
(3) Gutenberghus-ugebladene. op.cit.

---

(1) Fausing, Bent: Bixen '77, temahefte 2.

Eftersom kammeratskabsgruppen bliver behandlet ret generelt, vil der i sagens natur kun være tale om tendenser, som dels bygger på nogle psykologiske og sociologiske undersøgelser, dels på nogle direkte udsagn fra de unge selv.

> "... voksne anvender megen tid på at lære børn hvordan det sociale system skal "tolkes" samt at overtale dem til at tage deres mulige chancer inden for dette system i besiddelse. Ungdommen forstår sig derfor som en række kostumeprøver til arbejdslivet som voksen ... Denne situation (hvor først og fremmest forældrene varetager opdragelsen) er kun mulig inden for en stabil landlig socialstruktur ... Der opstod derfor (med fremskyndelsen af industrialiseringsprocessen) nye socialisationsbærere, som skulle garantere de nye vidensformer som det udviklede kapitalistiske samfund nødvendiggjorde. De vigtigste af disse nye socialisationsbærere var det statslige skolesystem og de moderne masseunderholdningsmedier." (1)

Som vi tidligere har set, var det statslige skolesystem i hovedsagen præget og bærer af en middelklasseideologi. Idet "lighed gennem uddannelse"-ideologien principielt først for alvor blev søgt ført igennem via 58-skoleloven, men iøvrigt ikke bevirkede den forventede lighed, må konsekvensen af ovenstående citat være, at specielt arbejderungdommen havde svært ved at identificere sig med den ideologi og de værdier, det statslige skolesystem indeholdt, og at en af de væsentligste socialisationsbærere for arbejderungdommen derfor blev masseunderholdningsmedierne.

De roller og typer, som ungdommen overtager, stammer for en stor del fra en lang række af de figurer og helte, - idoler - underholdningsindustrien fremstiller. Men hvad forstår man egentlig ved at "antage en rolle"?

> "For det første indebærer rolleantagelsen, at man overtager et andet standpunkt. For det andet at man skaffer sig viden om et andet standpunkt og bedømmer dette ikke udfra ens egne, men ud fra en tredje persons vurderinger. For det tredje, at man skaffer sig viden om et andet standpunkt for at undersøge, hvilken virkning dette kan have på ens egen adfærd, hvis man går ind i et samspil." (2)

Med andre ord, at man med f.eks. en tegneseriehelt eller filmstjerne som forbillede ændrer sin egen væremåde i et forsøg på at opnå de samme resultater og virkninger, som forbillederne er i stand til i deres konstruerede hverdag, og dermed skabe respekt og beundring blandt kammeraterne.

Hvor filmene (f.eks. Lemmy- og Elvis-filmene) ofte handler om en ung mands kamp med fattigdom og elendighed og dermed giver gode identifikationsmuligheder hos arbejderungdommen, bevæger tegneserierne sig ofte i et irrationelt, uvirkeligt rum, der umuliggør en identifikation, der direkte kan videreføres til ens egen væremåde, men som muliggør en slags "drømmeidentifikation", som ophører, når man er færdig med bladet. Men selv om tegneserieheltene bevæger sig i et uvirkeligt rum, er de mandsidealer, der fremstilles stort set identiske med filmenes. Disse kan kort karakteriseres ved handlingspræget, ikke-verbal, anti-intellektuel, i visse tilfælde kraftbetonet væremåde - med en fælles betegnelse: "action". (Det er lidt vanskeligt at definere begrebet klart, men ovenstående stikord skulle give en fornemmelse af betydningen; se iøvrigt nedenfor.)

Action er kendetegnende for de idealer, der dyrkes blandt de unge mænd.

Sammenhængen mellem gruppeadfærd og underholdningsindustrien er ikke kun noget, den voksne offentlighed postulerer. Der er

> "...masser af realitet i samspillet mellem den "action" og spænding,

---

(1) Murdock, Graham: Kultur og protestpotentiale. s. 44.
(2) Erasmie, op.cit. s. 65.

som tilbydes af film og tegneserier og den aktivitet, som gruppemedlemmerne udøver." (1)

Den mening, de unge ikke kan finde i det givne samfund, forsøger de at etablere selv.

Derimod fungerer pigen, bl.a. på grund af hendes anderledes opdragelse, i kammeratskabsgruppen som den passive, objektgjorte del. Pigernes undertrykkelse i forhold til drengene bliver en realitet, bl.a. fordi drengenes forsøg på at effektuere idealerne om "mandighed" naturligt kommer til at gå udover pigerne i kammeratskabsgruppen. Denne tilbageholdende rolle underbygges og udvides ved at medierne fremstiller pigen som et passivt (seksual-) objekt, hvis funktion først og fremmest er at lade sig imponere og anskue. Hvis hun gør sig tilstrækkelig attraktiv, kan hun gøre sig håb om at blive lagt mærke til af de flotteste og de mest "mandige" unge mænd/drenge.

De forskellige idoler og rolleantagelser for henholdsvis drengenes og pigernes vedkommende cementerer på denne måde det traditionelle kønsrollemønster, og generelt prises den traditionelle borgerlige kernefamilieform i udstrakt grad i de ungdomsrettede medier. På dette område er der absolut ingen revolutionerende holdning. Dette ses bl.a. af Elvisfilmene, hvor hovedpersonen som regel som afslutning på en lynkarriere bliver gift på helt traditionel facon. Men underholdningsmediernes fremhævelse af det handlingsprægede, antiintellektuelle mandsideal og det (seksual-) objektprægede pigeideal samt i det hele taget indtrykket af, at konsumet af de forskellige produkter er fritidens egentlige indhold, står i skarp modsætning til de værdier og normer, som bl.a. skolesystemet står for.

Masseunderholdningsmedierne kommer således især for arbejderungdommen til at indeholde to socialisationsfunktioner i kammeratskabsgruppe-sammenhæng. 1) som direkte socialisationsbærere i form af cementering af de traditionelle kønsrollemønstre og familieformer ved deres indhold, samt 2) som indirekte socialisationsbærere ved på den ene side at opbygge og videreudvikle det enorme fritidskonsum, som får en kompensatorisk funktion, og på den anden side ved at dette konsum lægger en væsentlig del af fundamentet til den kapitalistiske produktions ekspansion.

Men samtidig, og dette er særdeles vigtigt, bevirker disse ungdomsrettede medier et fælles konsum hovedsageligt i kammeratskabsgruppen, hvorved et aldersspecifikt sammenhold og en solidaritet dannes. Og eftersom mange af de værdier og normer, men altså ikke alle, som fremhæves i underholdningsmedierne, og som til dels overtages i kammeratskabsgruppen, står i modsætning til f.eks. skolesystemets, kan det være svært at "stå fast" på disse værdier og normer, hvis man ikke har det aldersspecifikke sammenhold i kammeratskabsgruppen at støtte sig til. Netop aktiviteterne i flok giver en større sikkerhed og et større mod til at holde fast ved sådanne normer og værdier. (Vi skal senere se eksempler på, at dette mod preller af, når den unge er alene sammen med forældrene. Mange fører således en "Dr. Jekyll and Mr. Hyde"-lignende tilværelse.)

Kammeratskabsgruppen bliver en art forsvarsmekanisme, som kan beskytte og støtte den enkelte og give en kompensatorisk status/anseelse/magt, som erstatning for den manglende ditto i forholdet til forældrene.

Da kammeratskabsgruppen er det - af forældre og offentlige instanser - mest ukontrollerede område, de unge kender, vil det være her, modsætningsforholdet til især skolesystemet og forældrene tydeligst kommer frem. Dette modsætningsforhold eller denne "negative identitet" (sådan benævnt i "Identitet og kultur" (2)) vil bl.a. udmønte sig ved en negativ indstilling over for lærerne, skolens og eksamens konkurrence, negativ indstilling over for det at skulle opføre sig pænt og velopdragent, over for det at skulle bo hjemme og dermed være afhængig af familiens daglige rammer o.s.v.

Kammeratskabsgruppen bliver således det område, hvor den negative identi-

---

(1) Kristiansen, op.cit. s. 58.
(2) Andersen, I. og Jensen, H,: Identitet og kultur.

tet mest frit kan udfoldes, og hvor ungdommen har størst mulighed for at forme dens egne værdier og normer. Herunder er rock'n'roll-musikken et af de områder, hvor først og fremmest 50'ernes arbejderungdom opbygger og danner en specifik ungdoms(musik)kultur, hvis indhold og udtryksform står i modsætning til mange af de ting, det etablerede samfund forventer af de unge, hvilket medfører, at "ungdomsproblematikken" diskuteres meget indgående bl.a. i pressen.

3. kapitel

Opsamling og sammenligning

I et forsøg på at skabe lidt overblik over 1. del, vil vi i meget kort form opsamle de vigtigste elementer herfra, således at de dels er lettere at vende tilbage til, dels forhåbentlig kommer til at stå tydeligere som baggrund for det næstfølgende.

Efterkrigstiden er, foruden koldkrigen, der bevirker en udpræget konformisme blandt befolkningen, præget af en genopbygning af det danske erhvervsliv. Socialdemokratiet vælger således en samarbejdspolitik med de store kapitalinteresser, hvorfor en meget vigtig opgave bliver at integrere arbejderklassen og dennes børn og unge i det borgerlige samfunds kulturmønster. Disse bestræbelser sætter sig igennem både på arbejdspladsen, i uddannelsessystemet og på kulturområdet.

Ideologisk indhold af de ungdomsrettede socialisationsinstanser:

Disse har alle forskellige formål og funktioner, men indeholder nogle socialiserende elementer, som her blot skal ridses op i meget kort og forenklet form. Skolen har den funktion at skulle forberede og kvalificere til erhvervslivet; arbejdspladsen fungerer dels (for mange ufaglærte ungarbejdere) som en slags ventested før en læreplads, dels (for lærlingen) som en direkte uddannelse til erhvervslivet.

Skoleuddannelsen og de faglige uddannelser rettes efter kapitalens behov for en specielt kvalificeret arbejdskraft, der er disciplineret og har evnen til at tilpasse sig givne forhold. De uddannelsesmæssige socialisationsinstanser fremhæver en række middelklasseidealer om selvkontrol, enkeltpræstation og, fortrinsvis fra skolens side, sproglig og intellektuel formåen.

Medierne kan ikke, selv i meget grove træk, ses under ét, men der må skelnes mellem på den ene side de statsstyrede medier - først og fremmest Statsradiofonien - der står for de samme idealer som skolen og (ligesom denne) med en udpræget favorisering af den "lødige" kultur, og på den anden side de privatkapitalistiske medier (som bl.a. film, tegneserier, plader og reklame), der ganske vist fastholder middelklasseidealer angående moral og normer, men som lægger vægt på mere ikke-intellektuelt, dynamisk og følelsesmæssigt prægede fremtoninger. Fælles for medierne er dog en fremhævelse af forbrug af disse, dels som middel til opnåelse af succes og dels som et egentligt livsindhold.

Arbejderfamiliens opdragelse er bl.a. præget af de relativt dårlige boligmæssige forhold, der eksisterer for denne klasse, og nogle karakteristiske træk ved den er derfor lydighed, disciplin og kollektivitet - sidstnævnte forstået både som et klassemæssigt sammenhold og som et af boligforholdene nødvendiggjort samvær med jævnaldrende - samt i det hele taget en vægtning af kropslige og fysisk betonede udtryksformer.

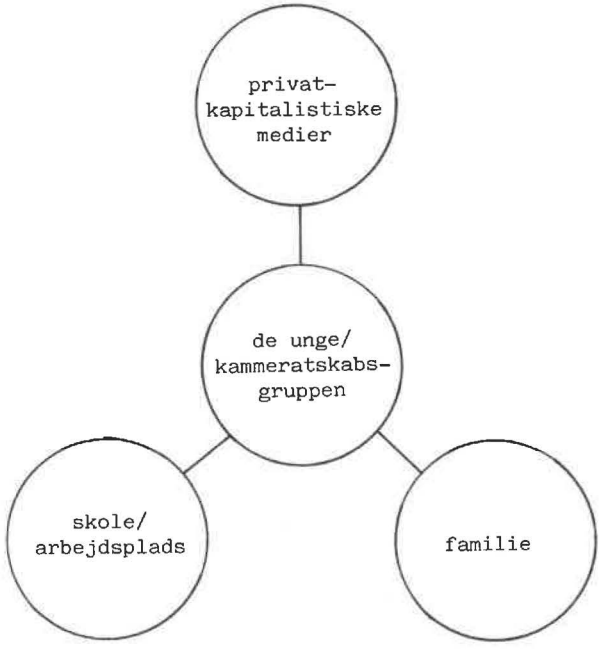
Ungdommens situation udgøres i grove træk af to forhold: 1) Ungdommens pla-

cering i samfundet - både hvad angår placering i forhold til produktionslivet og placering aldersmæssigt (og herunder forskellige forventninger til ungdommen, der står som en vanskeligt definerbar gruppe) mellem barn og voksen, og 2) de socialisationsmæssige, ofte divergerende påvirkninger af ungdommen.

Ad 1). Ungdommens placering i forhold til samfundet er kendetegnet ved en ventedposition, eller med andre ord, at ungdommen svarer til en kvalificeringsfase før overgangen til fuld arbejdsduelighed i erhvervslivet. Skoleelever deltager ikke i erhvervslivet, men forberedes til at indgå i det. Ungarbejderen og lærlingen har en slags ventearbejde, der skal kvalificere til fuld arbejdsduelighed på arbejdsmarkedet. Ganske vist er ungarbejderen og lærlingen placeret i erhvervslivet; men de er umyndiggjort både politisk (valgretsalderen er indtil 1961 23 år) og økonomisk (lønningerne for de to grupper er så lave, at de unge er tvunget til at bo hjemme hos forældrene), hvorfor de er placeret nederst i arbejdspladsens hierarki. De lave lønninger står desuden i et misforhold til den forbrugerisme, som specielt medieindustrien lægger op til.

Ungdommens placering i venteposition bevirker, at der er modstridende forventninger til den. I nogle sammenhænge forventes en barneholdning/-reaktion, og i andre ventes en voksenholdning/-reaktion. F.eks. skal ungarbejderen/lærlingen (lære at) udføre "voksent" arbejde, men har en ganske underordnet placering i arbejdspladsens hierarki, og har dermed reelt ingen rettigheder som selvstændigt individ. Og i familien er den unges muligheder for selvstændige dispositioner og et privatliv umulige at realisere, da han/hun er underordnet forældrene og har en position i familien som barn i barnerollen og er dermed underlagt disciplin og lydighed - delvist forårsaget af de dårlige boligforhold.

Ad 2): Hvis man prøver at sammenligne de idealer og værdier, ungdommen bliver præsenteret for af de ovenfor nævnte socialisationsinstanser (skole/arbejdsplads, (først og fremmest) privatkapitalistiske medier og arbejderfamilien), vil hovedindtrykket være en lang række modsætninger, selv om der er enkelte fælles træk. Dette kan illustreres ved følgende grafiske fremstilling af konfliktsituationen:



Fælles elementer: Disse tre hovedsocialisationsinstanser bygger alle på og fremhæver det traditionelle kønsrollemønster inden for ægteskab og kernefamilie som noget fundamentalt. Med hensyn til seksualitet er man fælles om at op- og underbygge en række tabuer. Der sker ingen overskridelser af de gældende moralnormer, selv om medierne i nogle tilfælde fremstiller kvinden som seksualobjekt med vægt på det unge og attraktive.

Divergerende elementer: Her skal blot nævnes nogle af de vigtigste modsatrettede påvirkninger, socialisationsinstanserne er udtryk for. De divergerende elementer fremkommer ved, at disse lægger vægt på og bruger forskellige værdier, normer og udtryksformer. 1) Skolen/arbejdspladsen fremhæver det rationelle, fornuftige og hæderlige arbejde i modsætning til, at mediernes figurer bygger på følelses- og kraftbetonet, ofte irrationel aktivitet - i flere tilfælde med overmenneskelige evner.
2) Skolens intellektuelle arbejdsform står i modsætning til mediernes og arbejderfamiliens anti-intellektuelle holdning.
3) Familiens fysiske, kropslige udtryksform står over for specielt skolens oplæring til at bruge og beherske sproget som udtryksform, men svarer helt generelt set til mediernes fremstillinger.
4) Hvor arbejderfamilien i mest udstrakt grad opdrager til kollektivfølelse, bygger både uddannelsessytemet og medierne på værdier og individualisme.
5) Mediernes fokuseren på forbrugerisme som "lykkemiddel" står i modsætning til både skole/arbejdsplads og familien, hvor sparsommelighed fremhæves kraftigt som forudsætning for en lykkelig tilværelse.
6) En mere overordnet - og med flere af de ovenfor anførte punkter som delelementer - divergens er skolesystemets fokuseren på og opdragelse til den "lødige" kultur over for medieindustriens produktion af "trivial"-kulturprodukter med bl.a. den omfattende tegneseriedebat til følge.

På grund af den overvejende mængde af modsætninger, der findes på kryds og tværs af de tre hovedsocialisationsinstanser i opfattelse og videreformidling af værdier, normer og udtryksformer, må ungdommen siges at stå i en konfliktsituation; for hvad skal den rette sig efter? Socialisationsinstanserne kommer med forskellige bud, og alle leverer dem med stor autoritet og magt.

Netop de divergerende forventninger og påvirkninger samt iøvrigt ungdommens tvetydige placering i samfundet, er nogle af de væsentligste årsager til, at den enkelte unge i stigende grad må søge støtte blandt forbundsfæller i kammeratskabsgruppen. Den danner nemlig de mest ukontrollerede rammer for udfoldelse, hvorfor den både får funktion af friområde, hvor man ikke skal leve op til nogle socialisationsmæssige påvirkninger og forventninger, og hvor man derfor ikke bliver direkte konfronteret med disse modsætninger. Kammeratskabsgruppen får samtidig, p.g.a. gruppens/flokkens/fællesskabets magt og styrke, funktion af at være oppositionsskabende, med andre ord at det er i kammeratskabsgruppen, den enkelte kan få medhold i f.eks. at en lærer er åndssvag, at de mindre søskende er irriterende, eller at forældrene er dumme og ikke forstår et pluk af det hele. I kammeratskabsgruppen kan man så at sige få bekræftet sin irritation og vrede. Og p.g.a. kammeratskabsgruppens kollektive styrke er man i denne sammenhæng i stand til at realisere en "gruppeselvstændighed", forstået på den måde, at gruppens værdier, normer og udtryksformer bliver defineret på dens egne præmisser - man vælger selv, hvilke der skal gælde inden for gruppen, og disse er naturligvis i høj grad influeret af gruppens sociale og opdragelsesmæssige baggrund.

Det er væsentligt at bemærke, at det at skulle overholde/overtage sådanne vedtagne normer m.m. kan være en meget kraftig forventning til og pression mod den enkelte for accept i gruppen. Men er man accepteret i gruppen, har man en stærk rygdækning.

Ovennævnte konfliktsituation kommer således først og fremmest op til overfladen i kammeratskabsgruppen i form af en opposition fortrinsvis dels til forældrene og dels til skolens/arbejdspladsens normer og restriktionsformer, hvorimod medieindustriens produkter, som man iøvrigt tildels frivilligt kan konsumere, i højere grad svarer til arbejderungdommens værdier og udtryksformer og dermed i større udstrækning dækker dennes behov, hvilket ses af, at netop

f.eks. tegneserier, film og visse musikgenrer er meget væsentlige i kammeratskabsgruppens fællesskab.

Men det må dog bemærkes, at der på nogle områder eksisterer en fælles (oppositionel) holdning med forældregenerationen over for samfundet som sådan. Herunder kan f.eks. nævnes en spirende modstand mod den meget tydelige koldkrigs- og atomangst, som præger 50'erne, en modstand, som bl.a. manifesterer sig i antiatomvåbenbevægelsen, samt iøvrigt arbejderfamiliens mere klassespecifikke holdning til og protest mod kapitalejernes stadige udbytning af arbejderne - en holdning, der kommer til udtryk i en række arbejdskampe (især i 1956).

Den - i grove træk - overensstemmelse, der er mellem specielt arbejderfamiliens og ovennævnte kulturvarers værdier og udtryksformer, er en af hovedårsagerne til, at det først og fremmest er arbejderungdommens behov, der dækkes af dem og altså hovedårsagen til, at vi i videst mulige omfang har søgt beskrivelsen af ungdommens realsituation begrænset til arbejderungdommen.

I kammeratskabsgruppen samles man om og tolker sine egne forhold bl.a. ved hjælp af symboler. Med symboler forstås nogle "genstande", væremåder, der repræsenterer eller er tegn på en bestemt holdning/indstilling - i dette tilfælde "genstande", der repræsenterer en særskilt ungdomskultur.

Ved at bruge sådanne symboler, der f.eks. kan være påklædning, adfærd, specielle udtryksformer, mødesteder, ungdomsfilm, -blade, -musik, kan man vise for offentligheden, at man i hvert fald ikke uden videre vil opfylde de mere tvangsmæssige socialisationsinstansers krav om individualisme, sproglig formåen og disciplin. Men ved at dyrke disse symboler kan og vil man definere sine egne værdier og normer. Man går imod de forventede roller på arbejdspladsen, i familien og i skolen ved at bruge nogle symboler, der på dette tidspunkt, fortrinsvis henfører til forlystelsesbeskæftigelse i fritiden. De har et på overfladen upolitisk og "ufarligt" indhold, hvorfor de i det store og hele får lov at eksistere.

Et af de væsentligste symboler for 50'ernes arbejderungdom er rock'n'roll-musikken, og den følgende beskrivelse af denne skal som sådan ses i lyset af og med baggrund i ungdommens realsituation.

2. del

Rock'n'roll-kulturen 1956 til 1963

I denne 2. del vil der blive fokuseret på et af de symboler, specielt arbejderungdommen identificerede sig med - nemlig rock'n'roll-musikken. Eftersom det danske rock'n'rollmiljø overhovedet ikke findes beskrevet samlet nogen steder, er den væsentligste funktion med denne del at give en beskrivelse af det miljø, der udspandt sig omkring rock'n'roll-musikken og vise, hvorledes både musikken og musikmiljøet udvikledes og ændredes bl.a. i takt med medieindustriens udvikling. Man kan sige at denne beskrivelse har været nødvendig for overhovedet at kunne beskæftige sig med denne musik. Med beskrivelsen af musikmiljøet et det hensigten at nå frem til en forståelse og tolkning af denne musik, som en afspejling af brugernes situation og behov, hvorfor man ved gennemlæsning af 2. del gerne skulle have hovedpunkterne fra 1. del "liggende i baghovedet". Det er af overskuelighedsgrunde, at 2. del hovedsaglig er af beskrivende karakter, således at en egentlig sammenkædning af musiklivet og ungdommens realsituation først uddybes nærmere i 3. del.

På grund af emnets uopdyrkede karakter, er beskrivelsen næsten udelukkende baseret på primært materiale som interviewer samt diverse artikler fra aviser og blade. Derfor benyttes også så ofte som muligt fotografier o.a. fortrinsvis fra de interviewedes scrap-bøger til illustration af musiklivet og -miljøet.

På et ret tidligt tidspunkt i undersøgelsen af musiklivet, aftegnedes tre stadier i udviklingen, hvilket i det følgende vil blive brugt som disposition. De tre hovedafsnit i denne 2. del følger disse udviklingsstadier, og er betegnet med de for de enkelte stadier mest karakteristiske træk: 1) Lanceringsfasen, 2) Amatørperioden og 3) Idolperioden.

Eftersom rock'n'roll-musikken i Danmark næsten udelukkende var efterligninger af udenlandsk musik, gives et indtryk af originalmusikken, dels ud fra en musikhistorisk oversigt og dels ved en musikintern analyse af en række udenlandske indspilninger med originalmusikerne. De danske musikere bestræbte sig på en efterligning, der lå så tæt op af originalversionen som muligt, og derfor vil de elementer, der nås frem til via de musikinterne analyser, svare til de danske efterligninger. Det er derfor også først og fremmest miljøet og livet omkring selve musikken, der vil blive lagt vægt på i beskrivelsen af den danske musikkultur.

1. kapitel

Rock'n'roll-musikken - historisk oversigt

Inden en beskrivelse af det danske rock'n'roll-miljø 1956-63 påbegyndes, er det påkrævet at definere begrebet rock'n'roll-musik. Dette forsøges gjort internmusikalsk, hovedsageligt ved hjælp af det begrebsapparat, der traditionelt anvendes ved musikalske værkanalyser. Men en sådan analyse er dog ikke ganske uproblematisk, idet en forståelse af rock'n'roll-musikken også indebærer et kendskab til de ydre forhold, hvorunder den er opstået. Der bringes derfor først en kort, historisk oversigt over rock'n'roll-musikkens opkomst og udvikling i USA op til ca. 1960 - og netop p.g.a. den korte oversigt vil den på nogle punkter være forbundet med visse forenklinger. (1)

---

(1) Ønsker man et mere indgående kendskab til rockmusikkens udvikling, kan vi henvise til den efterhånden store mængde fremstillinger, der i dag findes på markedet. Rocklitteraturen udmærker sig dog for en stor del kun kvantitativt; der findes mange dårlige bøger. Der skal dog her fremhæves fem, som har været baggrundslitteratur for udarbejdelsen af dette afsnit:

Rander, Tommy & Håkan Sandblad: Rockens Roll (275 s. Stockholm 1976). En let overskuelig fremstilling af rockens historie, med dens rødder tilbage i bluesmusikken, op til 70'erne. Indplacerer musikken i social sammenhæng. 78 s. selektivt biografisk afsnit. Register.

Belz, Carl: The Story Of Rock. (256 s., illustreret. New York 1969). Fremhæves p.g.a. sine afsnit om rockmusikken og massemedierne, discjockey, pladeindustrien. Liste over udvalgte single- og LP-plader ordnet kronologisk. Register.

Gillett, Charlie: The Sound of The City. The Rise of Rock and Roll. (375 s. New York 1972). Grundig og detaljeret beskrivelse. Bogen er periodeindelt med tiden 1954-58 som den centrale. Giver foruden en beskrivelse af musikken og diverse pladeudgivelser et indtryk af publikum samt af plademarkedets organisering. Udførlig bibliografi.

Johnson, Derek: Beat Musik. (225 s., illustreret. København 1969). Er først og fremmest medtaget, fordi den er på dansk. Gennemgår musikken år for år. Fikserer meget på pladeudgivelser. 15 siders tillæg af Palle Aarslev om "Den danske Beatscene 1954-69". Titel- og navneregister. Fås kun antikvarisk.

Shaw, Arnold: Rock'n'roll. Die Stars, die Musik und die Mythen der 50'er Jahre. (310 s. Hamburg 1978). Tysk oversættelse af "The Rockin' 50s" (296 s., illustreret. New York 1974). Omhandler kun 50'ernes musik og miljøet omkring den i USA. Meget vidtfavnende, men til tider ret trivielt opremsende af pladeudgivelser og hitliste placeringer. Giver dog utroligt mange facts. Ordliste. Diskografi. Person- og titelregister.

Rødderne

Rock'n'roll-musikken var først og fremmest et resultat af en sammensmeltning af en sort og en hvid musikkultur, et såkaldt akkulturationsprodukt, nemlig af negrenes Rhytm & Blues og de hvides Country-musik.

Rhytm & Blues (herefter R&B) var en musikstil, der havde udviklet sig fra den såkaldte city-blues, som var en underholdningspræget blues, skabt af sorte for sorte. Denne var igen en videreudvikling af den "landlige" ("country") blues med rødder tilbage i slavetiden. R&B dukkede op omkring 1940 og afløste "race-music" som betegnelsen for den grammofonmusik, der var beregnet for negerpublikummet i storbyerne. Den var således en 100% "sort" musik, der henvendte sig til de sorte i de sorte ghettomiljøer. Med andre ord var den udtryk for en proletarisk kultur. R&B var først og fremmest, som navnet antyder, karakteriseret ved at være en stil, hvor det rytmiske element spillede en fremtrædende rolle. Omkring 1950 skete der en rytmisk forskydning i musikken fra den jævne betoning af alle fire slag i takten eller betoning af første og tredje slag (downbeat) til anden og fjerde (backbeat eller afterbeat). Melodisk anvendtes de traditionelle elementer fra bluesmusikken, bl.a. den hyppige brug af "blå" toner. Teksterne var ofte fyldt med seksuelle antydninger og tvetydige ordspil, og til fremførelsen hørte tit et dynamisk sceneshow. I R&B manifesterede sig på en direkte og hyppigt nærmest brutal måde det igennem århundreder undertrykte sorte folks følelsesverden.

R&B var oprindeligt et lokalpræget fænomen; den blev kun spillet og konsumeret i de sorte ghettoer; men efterhånden som indbyggerantallet i disse øgedes, etableredes et større potentielt marked for musikken, og den blev optaget i flere og flere sorte (kommercielle) radiostationer, og en mængde nye sendere opstod. Derved fik hvide også mulighed for at stifte bekendtskab med musikken og optage den, hvilket også skete, omend i mindre omfang. De racefordomme, der stadig kraftigt gennemsyrede det amerikanske samfund på dette tidspunkt, forbød nemlig de hvide indbyggere at identificere sig med den sorte musik, og R&B kunne af den grund ikke slå igennem i større omfang.

Den anden musiktradition, som rock'n'roll-musikken udvikledes af, var countrymusikken, der udgjorde de umiddelbare rødder for en stor del af de tidlige hvide rock'n'roll-musikere. Denne musik var ligeledes en proletarisk musik; den dyrkedes overvejende af det hvide landproletariat i syd- og sydveststaterne og til en vis grad i midtvesten. Countrymusikken var udsprunget af den folkemusik, immigranter fra de britiske øer bragte med sig. Den prægedes af ballader og dansemusik. Balladestilen kendetegnedes ved en høj, klagende sangstil, til hvis særpræg forskellige nasale sydstatsdialekter bidrog yderligere. Balladerne blev foredraget uakkompagneret eller til akkompagnement af forskellige folkemusikinstrumenter såsom hakkebræt og psalterium eller banjo (som man havde overtaget fra bluesmusikken) og guitar. Denne såkaldte "hillbilly"-musik levede i lang tid en meget isoleret og tilbagetrukket tilværelse og var kommercielt uinteressant; men som et resultat af den teknologiske udviklings nedbrydning af sydens isolation "opdagedes" musikken af radio- og grammofonindustrien. Ved musikkens inddragelse i den kommercielle medieindustri skete en spaltning i to hovedtyper, nemlig i "bluegrass", der dækkede over det traditionelle, oftest instrumentale countrymusik, som brugtes som dansemusik, og i "country & western" (C&W), der var en slagercountry, som prægedes af den øvrige popmusik, afhængig af tidens smag. C&W, der var vokalmusik, blev influeret af bl.a. blues, jazz, swingmusik, jodlen (som i schweizisk folkemusik), og den traditionelle instrumentalbesætning var trommer, bas, steelguitar, elguitar samt eventuelt blæsere. Teksterne, der havde et romantiserende indhold, gav udtryk for et konservativt og snerpet livssyn ofte med racistiske og chauvinistiske overtoner.

C&W var ved 2. verdenskrigs udbrud begrænset til de sydlige og sydvestlige stater, men spredtes i de følgende år hurtigt over ikke blot USA, men store dele af verden. Årsagerne hertil må dels søges i den musikfaglige konflikt, der i 1939-40 var mellem USA's radiostationer og ophavsretsorganisationen ASCAP ("American Society of Composers, Authors and Publishers"), som

siden oprettelsen i 1914 havde dirigeret den populærmusikalske smag i USA. ASCAP forlangte en forhøjelse af den procentsats, det fik i royalty for radiostationernes brug af medlemmernes produkter, hvilket radioselskaberne afviste og derefter i 10 måneder boycottede ASCAP's musik og i stedet oprettede deres egen licensorganisation BMI ("Broadcast Music Incorporates"). Radiostationerne måtte i stedet sende ånden musik og greb her til den hidtil forholdsvis upåagtede C&W og bluesmusik. En anden væsentlig årsag var krigen, hvorunder der nærmest skete folkeflytninger af arbejdskraft fra Syden til industricentrene i nord. For at tiltrække det nye publikum tog de nordlige staters radiostationer yderligere countrymusik ind i deres programmer. Udbredelsen over hele verden skete via de amerikanske soldater, der spredtes over alle kontinenter; og efter krigen forstærkede Marshall-hjælpen, NATO og etablering af amerikanske baser i Europa og andre verdensdele påvirkningen af amerikansk (musik-) kultur på disse steder.

Som tidligere nævnt var racismen en stadig hindring for udbredelsen af den sorte musikkultur (R&B); en betingelse for et gennembrud var, at den spilledes af hvide. Flere hvide musikere fik efterhånden øjne og ører op for den sorte R&B og overtog de salgsbare elementer fra den. I perioden 1952-54 blev der således udgivet en mængde plader med hvide musikere, der var plagiater af de originale R&B-numre. Disse pæne, vandkæmmede udgaver (cover-versioner), der i modsætning til originalerne blev udgivet af de store pladeselskaber, dominerede i de tre år markedet i forhold til de sorte udgaver; men langsomt blev cover-versionernes dominans nedbrudt, og den originale rå og upolerede R&B overtog. Fra 1955/56 var cover-æraen definitivt forbi (1). Men i mellemtiden havde flere hvide musikere med fortid i C&W indspillet numre i R&B-stil, farvet af deres countrymusikalske baggrund - den musik, der fik betegnelsen rock'n'roll (herefter RR).

Det første orkester, der skabte omfattende opmærksomhed, var Bill Haley And His Comets. Gruppen havde helt tilbage i 1951 indspillet et nummer, der hed "Rock The Joint", og i 1953 "Crazy Man Crazy", der begge var i R&B-stil med et umiskendeligt countrypræg. Musikernes musikalske baggrund lå også i C&W-musikken - gruppens navn var oprindeligt, før det skiftede til The Comets, The Saddlemen. Men sit egentlige gennembrud opnåede Haley (and His Comets) dog først med "Rock Around The Clock". Nummeret blev indspillet i 1954, men blev ikke nogen succes før i 1955, hvor det anvendtes i filmen "Blackboard Jungle". (Nummeret indgik i den tidligere omtalte oprørsscene i klasseværelset, hvor eleverne smadrede lærerens plader; og hermed var RR-musikken fra starten identificeret med oprør og ballade; en opfattelse, der - som vi senere skal se - fulgte musikken overalt, hvor den kom frem). Senere med filmen "Rock Around The Clock" opnåede Bill Haley and His Comets international berømmelse, og filmen var medvirkende til at sætte mange unge i gang med at spille RR - også i Danmark. Bill Haley skabte altså ikke RR-musikken og hans stil var kun en ud af mange; men han var den første, der slog internationalt igennem med den nye musik - han "markedsførte" den bl.a. takket være sin tilknytning til det verdensomspændende pladefirma Decca.

RR blev modtaget af ungdommen som dens egen musik; men Bill Haley var dog for gammel til, at de unge i større grad kunne identificere sig med ham. Dertil krævedes en musiker, der var jævnaldrende med konsumentgruppen, og en sådan dukkede op i 1956, nemlig Elvis Presley. Han havde den rette alder for de unges identifikation, og dertil kom, at han besad evnen til at synge med de sortes "feeling", bluesagtigt, på trods af at han var hvid og dermed opfyldte de ønsker, pladeselskaberne havde. Elvis Presley opnåede hurtigt en kolossal popularitet, hvilket bl.a. afsløredes af salgstallene for hans plader. I radio- og TV-medierne var man dog i lang tid i tvivl om, hvorvidt hans musik skulle betegnes C&W eller "race music". Hvis den tilhørte sidstnævnte kategori, kunne den p.g.a. den stærke racisme i sydstaterne ikke

(1) Jf. Sandner, W.: "Rock'n'roll - Rock and Roll - Rock. Anmerkungen zur Geschicte der Rockmusik" i Sandner, W. (red): Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. s. 29-30.

spilles dér. Denne tvivlrådighed understregedes bl.a. også ved (eller var det blot et salgsteknisk trick?), at han udnævntes til et nyt, stort håb inden for C&W-musikken, og hans første plader (på plademærket Sun) indeholdt både en RR- og en countryside. Derved accepteredes han af det hvide publikum.

Herefter kom en række RR-musikere frem, der alle havde baggrund i C&W, f.eks. Carl Perkins, Jerry Lee Lewis og Buddy Holly. Flere sorte musikere dukkede også op på RR-scenen, bl.a. Little Richard og Chuck Berry med baggrund i henholdsvis gospeltraditionen og R&B. Karakteristisk for RR-musikerne er, at man hovedsagligt kun kender (og husker) solisterne/sangerne. Baggrundsmusikerne er ret anonyme; man kender ikke deres eller gruppens navne (en undtagelse er dog The Comets).

På dette tidspunkt havde RR-musikken nået Europa. Men den eneste musiker herfra, der blev internationalt kendt, var englænderen Tommy Steele.

Udbredelsen

Vi har tidligere berørt hindringerne for den sorte R&B-musiks udbredelse i USA, bl.a. racemæssige fordomme. Med hvide musikeres overtagelse af denne musik bortfaldt denne hindring delvis, og RR-musikkens ekspansion må herefter ses på baggrund af de sociale forhold og ikke mindst medieindustriens udvikling.

I USA udgjorde ungdommen på dette tidspunkt en markant befolkningsgruppe. De store årgange på amerikansk grund blev født i slutningen af 30'erne og i begyndelsen af 40'erne. USA havde omkring midten af 50'erne ungdomsproblemer af samme karakter som i Vesteuropa, men i en ganske anden størrelsesorden. Denne "problemungdom" tog RR-musikken til sig som et led i sine egne, "alternative" kulturmønstre. Ungdommen var gennemgående relativt velhavende og fik mere og mere fritid, hvorved den i stigende grad blev en potentiel konsumentgruppe for medieindustrien. Bl.a. var 45rpm-pladen (singlepladen) blevet udviklet og havde erstattet de gamle 78rpm shellakplader. De nye plader var mere slidstærke og billigere end de gamle, hvorfor flere unge fik råd til at anskaffe sig dem. Endvidere bidrog radio- og TV-mediet til RR-musikkens udbredelse. Racismen var stadig en bom, men dog mindre udpræget i nordstaterne, hvorfor RR-musikken hovedsagligt dyrkedes her.

Alle disse forhold bidrog til musikkens udbredelse; men også organiseringen af pladeselskaberne i USA spillede en betydningsfuld rolle herfor. Plademarkedet var domineret af nogle få, store selskaber (kaldet "the majors"), f.eks. Columbia, RCA, Paramount, Decca, Capitol og Mercury. Disse selskaber udgav et blandet repertoire, rækkende fra klassisk til jazz og traditionel popmusik; de besad et stort og veludbygget distributionsapparat og var verdensomspændende. Heroverfor fandtes en lang række små selskaber ("the indies") såsom Chess i Chicago, Speciality i Los Angeles, Sun i Memphis, King i Cincinnati, Atlantic i New York samt Essex, Imperial og mange andre. Disse småselskaber specialiserede sig i bestemte genrer, havde relativt få kunstnere tilknyttet og henvendte sig til et etnisk og/eller geografisk afgrænset publikum. De var uden større distributionsnet og derfor lokale. Det var på disse plademærker, der først blev udgivet R&B (f.eks. på Chess, Specialty og Atlantic) og RR (først og fremmest Sun).

"The majors" foretog ingen økonomiske eksperimenter med denne musik og udgav den derfor ikke i starten. Senere, da den viste sig at blive en publikumssucces, øgedes interessen for den, og man så sig om efter mulige nye stjerner eller købte simpelthen topnavnene fra "the indies". Således skiftede Bill Haley selskab fra Essex til Decca, og RCA købte Elvis Presley fra Sun. Derved var "the majors'" kapital og distributionsapparat bag musikerne, og der anvendtes store beløb til lancering af disse over hele den vestlige verden. På denne måde blev publikum væsentligt forøget, og pladesalget viste i de følgende år en voldsom ekspansion. Som eksempel på pladesalgets omfang kan nævnes, at de plader, RCA udgav med Elvis Presley i 1956, solgtes i omkring 10 millioner eksemplarer inden året var omme alene i USA. Flere af dem opnåede et salgstal på over en million eksemplarer hver; alene pladen

"Hound Dog"/Don't Be Cruel", udgivet juli 1956, solgtes i over tre millioner eksemplarer.

Udvikling

Som følge af de stigende kommercielle muligheder i RR-musikken opstod i sidste halvdel af 50'erne en mængde nye pladeselskaber i USA, hvis bagmænd håbede på en hurtig og nem profit, og jagten på nye musiktalenter var særdeles intens. Men samtidig betød denne kommercialisering en ændring i RR-musikken, hvor den fra at have indeholdt en jordnær, drivende kraft og vitalitet udvikledes til en samlebåndsproduceret, udspekuleret og gennemarrangeret rock. Den store skare af debutanter fra 1958/59 og fremefter var uden baggrund i country- eller R&B-traditionerne, men plagierede blot de "gamle" RR-musikere efter bedste evne. Musikken havde dermed mistet forbindelsen med sine græsrødder. Den blev derimod i stigende grad tilpasset et hvidt middelklassepublikum, bl.a. ved at bruge sangere med mere "hvide" stemmer, d.v.s. sangere, der sang i den traditionelle croonerstil; RR blev en skræddersyet "Collegerock".

Tillige spillede de stadige klager fra forældre, foreninger, organisationer m.fl. en vis rolle for musikkens forandring; de tog anstød af de seksuelle elementer i den og ønskede den fjernet. Allerede fra 1954-55 havde R&B-musikken og senere altså også RR været udsat for forskellige censurerende angreb. F.eks. oprettedes i Houston en "Wash-Out-The-Air-Commitee", hvis målsætning var at udrense sange med obskøne tekster. Man opstillede lister over sange, hvis tekster man anså for anstødelige og appelerede til radiostationerne om ikke at spille dem; på listerne fandtes bl.a. R&B-numre som "Work With Me Annie", "You Upset Me, Baby" og "Come Back Baby" og Elvis Presley's udgave af "Good Rocking Tonight". Disse anstrengelser var dog i nogen tid uden resultater, oftest forstærkede de blot interessen for denne musik.

Men fra 1958/59 var begrebet "rock'n'roll" reduceret til en term uden indhold; det var en betegnelse, der blev hæftet på al ungdomsrettet musik. Sangstilen var nu afpoleret, pæn og crooneragtig, "juhuu"-kor med englestemmer og strygeorkester brugtes hyppigt. Mange af de gamle rockstjerner forsvandt af forskellige årsager ud af billedet på dette tidspunkt: Elvis Presley blev indkaldt til militæret, Little Richard begyndte at studere teologi, Chuck Berry blev dømt for seksuel omgang med en mindreårig pige, Eddie Cochran døde, Buddy Holly omkom ved et flystyrt, og Fats Domino blev træt af RR-miljøet og trak sig tilbage som natklubmusiker. Til erstatning for dem, lancerede pladeselskaberne deres nye fund, som f.eks. Bobby Vee, Bobby Rydell, Bobby Darin, Bobby Comstock og Fabian for blot at nævne nogle få. De var alle pæne, velfriserede og velklædte unge mænd, der på ingen måde virkede anstødelige. Flere af dem opnåede stor popularitet takket være pladeselskabernes lancering og radio- og TV-stationernes hyppige anvendelse af dem.

For at fastholde publikums interesse for RR-musikken lanceredes en lang række danse, der som kortlivede modefænomener skabte lidt fornyelse i musikken, for efter nogle få uger eller måneder igen at blive glemt, eksempelvis "the flop", "the fly", "mashed potato", "pony time", "popeye", "limbo" og "twist".

RR havde i løbet af relativ kort tid udviklet sig til en udvandet og indholdesløs popmusik, både musikalsk og tekstligt. I den tidlige RR havde teksterne beskrevet de unges hverdag og de problemer og følelser, de havde; men nu var de præget af uskyldig "holden-i-hånden-kærlighed" og et på mange måder eskapistisk indhold.

I 1960 rystedes den amerikanske RR-verden af den såkaldte "Payola-skandale", hvor det ved en kongresundersøgelse åbenbaredes, at mange af de ledende disc-jockeys ved radiostationerne havde modtaget bestikkelse fra pladeselskaberne for at spille deres plader i udsendelserne. Efter flere års stadig ekspansion i pladesalget stagnerede det i 1960, hvorfor pladeselskaberne forsøgte disse nye veje til reklamering for deres produkter. Bestikkelsesaffæren kom tilpas for RR-musikkens modstandere og betød en brændmærkning af

af musikmiljøet, der derved led sit endelige sammenbrud. Men i mellemtiden var centret for den unge musik så småt ved at flytte over på den anden side af Atlanten, til Liverpool.

Som vi har set, var RR-musikken et resultat af en sammensmeltning af en sort og en hvid musikkultur i USA. Den var en blanding af elementer fra først og fremmest R&B og C&W; men også andre stilarter indgik i det endelige konglomerat, f.eks. fra boogie-woogie (der var en underholdningspræget klaverblues fra 20'erne, kendetegnet ved en rullende eller vuggende bas og en rytmisk pågående (ofte synkoperet) diskant), gospel, swingjazzmusikken og croonersangstilen. Den var således ikke i sig selv noget nyt, men den betegnede dog en radikal ændring i underholdningsmusiklivet, idet den bragte et generationsskifte i underholdningsindustrien. Det var et skifte, der skete meget hurtigt og ikke ved en jævn overgang, som det hidtil var sket. Det er derfor ikke helt meningsløst at betegne de få år omkring midten af 50'erne som en revolution inden for musiklivet.

2. kapitel

Nogle karakteristika ved rock'n'roll

I det følgende foretages en nærmere beskrivelse af, i første omgang, selve RR-musikken og senere dens tekster og det sceneshow, der knytter sig til den. Formålet hermed er dels at få trukket nogle karakteristiske elementer frem i RR som isoleret musik/tekst/showform, og dels inden for denne genre at få afklaret nogle begreber, som det har været svært at finde nogen indholdsmæssig forklaring på. Begreberne er: hård RR og blød RR.

a. Musik

Det er et generelt problem at finde skriftligt materiale, der beskriver og definerer RR som en selvstændig musikalsk stilart. Behandlingen af RR er tendentielt meget personcentreret (omkring RR-sangerne). Herudfra defineres RR som musikalsk genre, nemlig som stort set det, disse sangere laver af musik. Det siger sig selv, at RR på denne baggrund er et temmeligt diffust og vidtfavnende begreb anvendt på en stil. Som en slags samlebegreb for en række stærkt individuelt prægede musikprodukter af sangere/musikere med vidt forskellige musikalske rødder kommer RR til at fremstå som en musikart, der indeholder elementer spændende fra gospel og spiritual over R&B, ragtime, boogie-woogie og swing til hillbilly, bluegrass og country & western musik.

Baggrunden for den lidt vagt formulerede kapiteloverskrift skal bl.a. søges i disse forhold. Vore egne ambitioner er overhovedet ikke at lave nogen fuldstændig redegørelse for RR som en musikalsk stilart, men derimod først og fremmest, at klargøre de to begreber, som vi selv har et ret subjektivt og indforstået forhold til.

Som materiale for dette afsnit er udvalgt 14 musikstykker efter følgende kriterier: 1) Stykkerne skal i en eller anden sammenhæng være kategoriseret som RR-musik, 2) de skal (efter et subjektivt skøn) ligeligt repræsentere såvel hård som blød RR, og de skal fordeles, så de giver så bredt et billede som muligt af den RR, som var fremme i Danmark i 50'erne og 3) flest mulige af numrene skal have fundet anvendelse blandt danske RR-musikere i perioden. De 14 numre er følgende:

1) Shake, Rattle and Roll
Bill Haley and His Comets (1954)

2) Long Tall Sally
Little Richard (1956)

3) Rock With the Cave Man
Tommy Steele (1956)

4) Jailhouse Rock
Elvis Presley (1958)

5) Great Balls Of Fire
Jerry Lee Lewis (1957)

6) Blue Suede Shoes
Carl Perkins (1956)

7) Heartbreak Hotel
Elvis Presley (1956)

8) Be-Bop-A-Lula
Gene Vincent (1956)

9) Wear My Ring
Elvis Presley (1958)

10) A Handfull of Songs
Tommy Steele (1957)

11) Great Pretender
The Platters (1955)

12) I Want You, I Need You
Elvis Presley (1956)

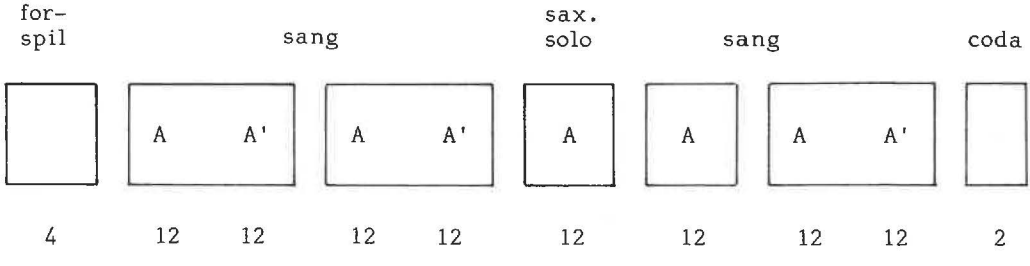
13) Only You
Carl Perkins (1957) (orig. Platters 1955)

14) Don't Ask Me Why
Elvis Presley (1958)

De 14 numre - som der i det følgende henvises til med deres tal - er opstillet efter vores umiddelbare indtryk af hård og blød RR, således, at der indledes med en gruppe hårde numre (1-5) og sluttes af med en gruppe bløde (11-14). Imellem dem er der så en vanskeligt bestemmelig mellemgruppe.

I det følgende gås nærmere ind på musikken, og der ses på, hvad det er for elementer, der betinger denne opdeling. Det resultat, der ad denne vej nås frem til, vil på mange måder kunne karakteriseres som en opdeling af RR i to abstrakte yderpunkter, hhv. repræsenterende en samling hårde og bløde elementer i den konkrete musik.

Vi vil starte helt "fra oven" med at kigge på det storformale mønster, som det aftegner sig for de enkelte numre. "Shake, Rattle and Roll" (1) tager sig f.eks. i dette perspektiv ud på følgende måde:



Da RR-musikken som helhed er yderst regulært opbygget, hovedsagelig bestående af 8, 12 og 16-takts perioder, og da der i de enkelte numre højst indgår to formale led (eks. ovenfor kun et led, A), er det ret klare og enkle formmønstre, der aftegner sig. I storformal henseende kan de 14 numre opdeles i tre grupper:

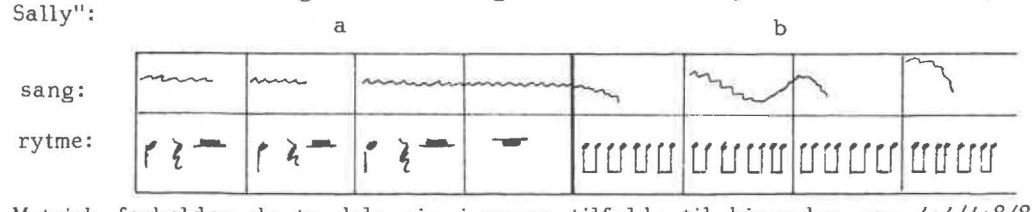
1) ||: A :||, en rent strofisk form, hvor det enkelte led gentages.
2) AABA
3) AABABA

Der er ingen af disse formtyper, der entydigt kan siges at repræsentere hhv. den hårde eller bløde rock, men der er inden for den første gruppe en klar tendens i retning af, at man kun bruger et tema. Numrene 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 13 er såkaldt monotematiske, hvoraf kun (13) decideret tilhører blødrocksgruppen. Omvendt har numrene 5, 9, 10, 11, 12, 14 alle to temaer. Generelt kan man derfor sige, at tyngdepunktet for den rent strofiske form ligger i den hårde rock, mens tyngdepunktet for de to andre former ligger i den

bløde rock. Brugen af for- og mellemspil falder nogenlunde tilsvarende. Mellemspillet benyttes hovedsagelig som kontrastmiddel inden for den hårde, monotematiske rockgenre (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13). Forspillet, oftest på to eller fire takter, finder primært anvendelse inden for den bløde genre (1, 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14).

Går man et trin længere ned i formskemaet og kigger på de enkelte led (A eller B), vil det være karakteristisk, at halvdelen af numrene med tyngdepunkt i hård rock (1, 2, 4, 5, 6, 7, 8) efter harmoniske og melodiske kriterier må karakteriseres som værende i 8, 12 eller 16 takters bluesform. Den oprindelige tredelte bluesform eksisterer kun i ét nummer (1), her er til gengæld såvel A som A'-delen i såvel tekstlig som melodisk henseende formet efter det klassiske a-a-b mønster. Selv om denne tredelte bluesform kan findes i rendyrket form i flere RR-numre fra 50'erne (f.eks.: Jerry Lee Lewis' "Highschool Confidential" og "Whole Lotta Shakin' Goin' On" og Elvis Presleys "Hound Dog", for at nævne de mest kendte), så er det dog vores helt bestemte indtryk, at det på detailplan er den todelte form, som bliver dominerende inden for den hårde rockgenre.

Den todelte form er i modsætning til a-a-b-formen opbygget med en meget stærk kontrastvirkning mellem a og b-delen. Eksempel fra (2), "Long Tall Sally":



Metrisk forholder de to dele sig i vores tilfælde til hinanden som 4+4/4+8/8+8, i et enkelt tilfælde som 6+14, nemlig hos Tommy Steele i (3) (dette nummer er iøvrigt på næsten alle områder atypisk). a-delen er, som det fremgår, stærkt breakpræget; vi har valgt at kalde denne periode breakperiode, hvorimod b-delen er stærkt boogiepræget, boogieperiode. Her sættes hele orkestret i gang. Kontrastvirkningen mellem de to perioder er tydelig på flere planer. Rytmisk er der en klar forskel i tæthed; i de første fire takter er der tre rytmiske markeringer, i de næste fire er der 32. Betoningsmæssigt er de to perioder helt modsatrettede; i breakdelen betones 1-slaget, i boogiedelen er det derimod efterslaget på 2 og 4, der fremhæves. Harmonisk er breakdelen karakteriseret ved grundharmonien T; i boogiedelen videreføres og afsluttes kadencen STDST. (Becifring i C-dur: F, C, G, F, C). Melodisk og sangligt er der i de enkelte tilfælde tale om registerskifte mellem de to dele; generelt må breakdelens melodibevægelse i forhold til boogiedelens karakteriseres som statisk, idet den hovedsageligt holder sig til firklangens toner (mest regelrette eksempel: "Rock Around The Clock" og "Blue Suede Shoes") med en særlig forkærlighed for den blå terts (i (2) benyttes i breakdelen kun denne tone). I boogiedelen udbygges det melodiske spektrum i nogle tilfælde med diatonik; men der er i alle tilfælde tale om meget enkel og bluespræget melodik ((4) kører f.eks. rent pentatont igennem både a- og b-del). Sangen i breakdelen er meget rytmisk præget, oftest bestående af et kort riff, som gentages 2-3 gange og derefter udvikler sig mere frit efter det sidste break på 3. eller 7. takt.

Boogiedelen er i sangrytmisk henseende betydeligt mindre komprimeret end breakdelen. Hvor breakdelen er domineret af ottendedelsmelodik og fjerdedelspauser, er boogiedelens sang domineret af fjerdedels melodik og halv- og heltakts pauser (såkaldte fill-ins, hvor orkestret træder frem). På det tekstlige plan står breakdelen oftest som bærer af det egentlige indhold, hvorimod boogiedelen mest har refrainkarakter, bygget op omkring en kort sentens, som gentages (eks.: "I'll be just so lonely, baby" (7), "Oh, baby" (2), "Let's rock" (4), "Be-bop-a-lula" (8), eller et Chuck Berry eksempel: "Too much monkey business"). Som en samlet virkning af de nævnte kontrastmidler bliver sangteksten meget fremtrædende i breakdelen, hvorimod det i boogiedelen er det mere rytmisk-melodiske, der træder i forgrunden.

Som nævnt er det denne bluesprægede, todelte break/boogie-form, der dominerer den hårde rock. Inden for den bløde rock er der på detailplan ikke på samme måde tale om en delt form, og da slet ikke med brug af samme markante hjælpemidler. Oftest er det her blot inden for melodien, at man kan registrere en deling, som f.eks. i A-delen i (10) og (12).

Generelt om den bløde rock i forhold til den hårde må man sige, at den er meget mere "hvid" og pæn i hele sin opbygning og fremtoning. Bluespræget er elimineret på stort set alle områder. Metrisk er det udelukkende 8- og 16-takts perioder, der benyttes. Harmonisk sker der en mærkbar udvidelse af akkordrepertoiret, hvor især parallelakkorderne og vekseldominanten bliver hyppige, men hvor også andre harmoniske raffinementer bliver almindelige, især i forbindelse med finalekadencen. Denne stærke betoning af det harmoniske aspekt gør sig også gældende på det storformale plan, hvor B-delen oftest markeres med en harmonisk fravigen til subdominanttonearten. Melodisk er den bløde rock, parallelt med det udbyggede harmonigrundlag, meget mere nuanceret i forhold til den hårde rock; i udpræget grad bruges diatonisk bevægelse, og ind imellem også kromatik (eks. i (12) og (13)), og der er tale om en næsten konsekvent udeladelse af blå toner. Melodirytmen kører i fjerdedels- og halvnodebevægelser med periodiske hvilepunkter på helnodeværdier.

Reelt er der faktisk tale om, at denne bløde rockgenre i både metrisk, melodisk og harmonisk henseende ligger meget tæt op ad den gængse slagergenre, som f.eks. Frank Sinatra repræsenterer i 50'erne. Den mest markante forskel udgøres af afterbeat'et. Selv om man nok må sige, at melodien er det mest fremtrædende element i den bløde rock, er baggrundsrytmen dog stadig fremhævet med en omend i forhold til den hårde rock afdæmpet betoning af 2 og 4.

Skal man forsøge at karakterisere de to rockgenrer tempomæssigt, ligger den hårde rock i et ret hurtigt tempo med et metronomtal ♩ = 160-192 (numrene 1, 2, 3, 4, 5, 6). Den bløde genre er tilsvarende holdt i langsomt tempo, ♩ = 80-84 (numrene 11, 12, 13, 14). Gennemgående holdes tempoet jævnt med en svag tendens til, at der i de hårdere numre ritarderes lidt mod slutningen.

I rytmisk henseende er den hårde gruppe kendetegnet ved et gennemgående "hårdt", ret tørt og skarpt efterslag, der i karakter varierer fra orkester til orkester (i vore eksempler hårdest hos Bill Haley i (1) og blødest hos Jerry Lee Lewis i (5)). Den gennemgående rytme i de hårde numre er den ottendedelslignende boogierytme. Inden for den bløde rock er det som nævnt et mere afdæmpet, udflydende og "blødt" efterslag, der benyttes. Til tider er betoningsforskellen mellem de basdominerede 1. og 3. slag i takten, hvor harmonierne skifter, og de slagtøjsdominerede 2. og 4. slag tilnærmelsesvist udjævnede. I de fire bløde numre er den gennemgående triolrytme brugt konsekvent. Rytmiske og betoningsmæssige karakterændringer forekommer inden for den bløde rock, især mellem A og B dele.

Instrumentationen er følgende maksimalbesætning: forsang, trommer, bas, rytmeguitar, singleguitar, klaver, to saxofoner, korsang samt i ét tilfælde strygere og orgel. Heraf er forsang, singleguitar og saxofon de egentlige melodibærende instrumenter, hvorimod de øvrige har overvejende rytmisk udfyldende funktion. Koret er et element, der primært må henholdes til den bløde rock; i numrene 9, 10, 11, 12, 14 varetager koret vedvarende en harmonisk baggrundsfunktion med enkelte fill-ins. Brugen af orgel og strygere er stærkt begrænset, men dog henholdt til den blødere rock.

I det følgende vil vi give en karakteristik af sangeren og de tre instrumenter, som mest af alt er i forgrunden inden for RR-musikken: singleguitaren, saxofonen og klaveret.

Sangeren spiller en altdominerende rolle som forgrundsfigur i alle former for RR. I musikalsk henseende er der dog stærk forskel i sangstil fra den hårde til den bløde rock.

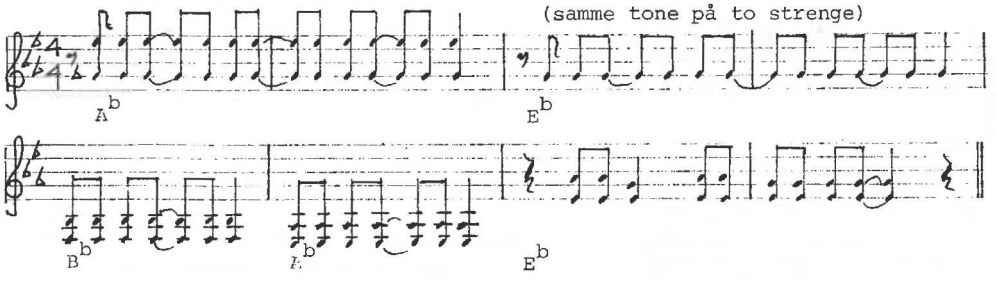
Den bløde RR-sang er oftest i indhold og karakter temmelig sørgelig. Den synges hovedsagligt i et behageligt stemmeleje, til tider i et ret dybt register. Stemmen er, svarende til sangens indhold, oftest stærkt følelsesladet og vibratopræget på en næsten crooneragtig facon. Af specielle træk ved denne

bløde rocksang kan nævnes de fortvivlelseseffekter, som anvendes i form af hulkende stemmeknæk (falsetknæk) (13), stammen ((12): "I, I, I love you") samt suk og stønnen af forskellig art. På sin meget pæne overflade indeholder den bløde rocksang således visse ret "primitive" elementer, som adskiller den klart fra croonersangstilen, der er mere "kultiveret" i sin udtryksform og derfor undgår sådanne effekter.

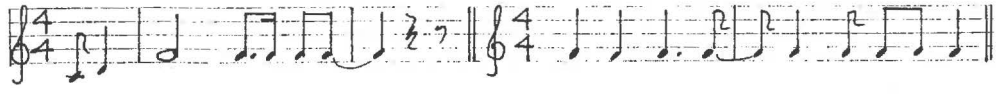
Den hårde RR-sangstil er hovedsagligt kendetegnet ved et højt, pågående stemmeleje med en udpræget tendens til det skrigende. Stemmen er som tendens her meget rå og ukultiveret, hvilket forekommer særlig tydeligt hos f.eks. Little Richard. Af specielle elementer i den hårde RR-sang kan nævnes det spontant virkende, men næsten obligatoriske skrig (2) eller råbeudbrud før det instrumentale mellemspil: "Let's go now" (1), "Rock Rock" (4), "Come cat, rock" (6), "Let's rock again now" (8). Hertil kommer de oftest stærkt seksuelt betonede følelsesudbrud, som de f.eks. høres hos Jerry Lee Lewis (5): "Kiss me baby"-passagen, hvor han bl.a. med en faldende glissandobevægelse giver udtryk for sit seksuelle engagement, eller hos Gene Vincent (8), der lader helt utvetydige stønnelyde lede op til passagen "She's the woman who gives more, more, more, more ...". I al sin hektiske råhed og med sine ofte seksuelt refererende lyde indeholder den hårde RR-sangstil nogle elementer, som inden for de voksnes underholdningssang og den klassiske sangtradition klart er tabueffekter.

Inden for den bløde rock er det frem for alt sangeren og melodien, der er bærende; det instrumentale mellemspil er her ret sjældent. Den hårde rock er derimod opbygget med en gennemføringsagtig og improvisatorisk anlagt passage, hvor guitar, saxofon eller klaver indtager plads som soloinstrumenter.

Guitaren og saxofonen benyttes ofte i følgende tre hovedroller inden for den hårde RR: a) dublering af boogiefiguren i bassen (guitar: 4, 6; saxofon: 1, 2); b) som udfyldning af de tomme takter i sangen, de såkaldte fill-ins; c) som soloinstrumenter i instrumentalspillene. I den hårde rockgenre, der jo tendentielt er monotematisk, indtager dette mellemspil en central placering, som det i storformal henseende eneste kontrastled til den break/boogie-prægede sangdel. Denne instrumentaldel er direkte lagt an på improvisationer. Guitaren gerne med stærkt riffprægede akkordsoli, som det f.eks. kommer til udtryk i (4) "Jailhouse Rock":

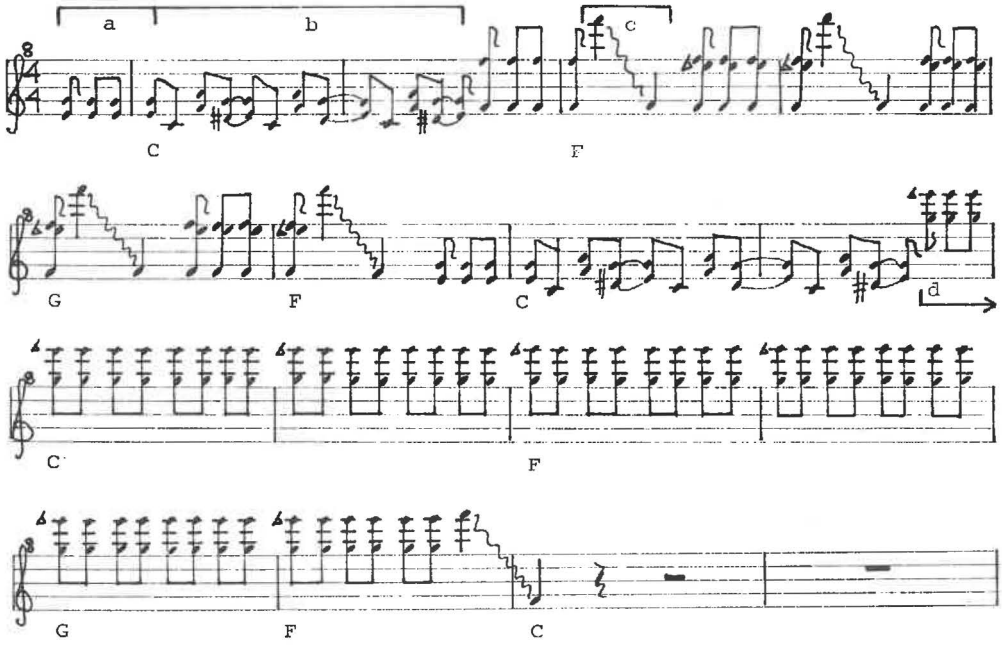


Den hurtige og snoede melodilinie, som præger jazzguitarsoloen, er relativt sjælden inden for RR. Saxofonen improviserer hovedsagligt i en hurtig ottendedelsbevægelse; det er karakteristisk, at saxsoloen i flere tilfælde er stærkt jazzpræget (f.eks. (2) og (3)). Undtagelsen fra den jazzmelodisk anlagte sax-improvisation findes hos Haley (1), hvis saxofonist med sit meget enkle og riffprægede spil mere end nogen anden har været stildannende på området. Eksempler på et par Haley-riffs:



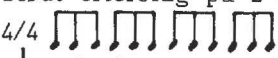
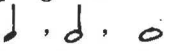
Det første eksempel er fra (1), det andet fra "Rock Around The Clock". Op igennem 50'erne er det først og fremmest guitaren, som bliver dominerende som improvisationsinstrument. Saxofonens rolle er mere bagudrettet til jazzen, og i hele 60'er-perioden holder instrumentet pause i RR-sammenhæng.

Det tredje instrument, der benyttes i solopassagerne, er som sagt klaveret. Dette instrument er uløseligt forbundet til RR-sangere som Fats Domino, Little Richard og Jerry Lee Lewis, der selv håndterer det. Klaverets rolle som melodiinstrument er meget begrænset (7), men det er meget benyttet inden for al RR som et mere rytmisk og harmonisk instrument. Som backinginstrument benyttes klaveret hovedsageligt til en slags akkordmæssig markering af den gennemgående rytme; ottendedels- eller triolbevægelse. Derudover kan det især inden for den hårde rockgenre finde rig anvendelse af ragtime- og boogie-woogie-prægede klicheer. Som soloinstrument er klaveret hovedsageligt rytmisk præget. Eksempel herpå: Jerry Lee Lewis (5):



Eksemplet er meget repræsentativt for Jerry Lee Lewis' klaverstil. Den gennemgående, riffagtige optaktsfigur (a) (som iøvrigt er med til at karakterisere hele dette nummer) videreføres med en boogie-woogie-drejefigur (b), "fingerglissandoen" (c) og den simple ottendedelsbevægelse i diskanten (d). Disse ting, varieret inden for bluesskemaets rammer, er typiske højrehånds- (og fods-) elementer i Jerry Lee's klaverstil; venstre hånd ligger i en nogenlunde konstant boogie-bevægelse.

Som tidligere nævnt er den musikalske afgrænsning, vi er nået frem til af begreberne hård og blød RR-musik, abstrakt i den forstand, at den bygger på en generaliserende opsamling af de henholdsvis hårdeste og blødeste elementer inden for RR-musikken. De to genrer, vi er nået frem til, udgør som sådan to yderpunkter inden for RR-musikken, hver for sig indeholdende flest mulige af disse elementer, men ikke nødvendigvis i sammenhæng repræsenterende noget egentligt eksisterende RR-nummer.

	Hård RR	Blød RR
Rytmik :	Hårdt efterslag	Blødt efterslag på 2 og 4
Grundrytme :	4/4	4/4 
Tempo :	♩ = 160-162	♩ = 80-84
Dynamik :	Statisk, kraftig	Statisk, mindre kraftigt
Form :	Monotematisk 8, 12, 16 takters tema break-boogiedelt tema	2 temaer 8, 16 takters tema
Formkontrast :	Mellemspil	B-del, ofte i S-tonearten
Melodik :	Rytmisk prægnant og stærkt bluespræget	Diatonisk, ofte med kromatiske gennemgangstoner, ikke bluespræget, ikke rytmisk prægnant
Melodirytme :		
Harmonik :	Enkel, kun grundakkorder simpel bluesharmonik	Relativt raffineret med parallelakkorder og vekseldominantiske akkorder, ofte harmoniske fravigelser i B-delen
Bas :	Boogiepræget walking ofte mod slutning	Mere fri bas som følge af den udbyggede harmonik
Mellemspil :	Improvisatorisk rytmisk, riffpræget	Ikke så hyppig, men når det forekommer, da oftest som en instrumental repetition af temaet
Specielle instrumenter :	Saxofon, singleguitar ofte fremtrædende	3-4 stemmigt kor meget fremtrædende
Sangstemme :	Rå, ukultiveret	Crooneragtig med visse specielle effekter: hulk og støn

Nytteværdien heraf er, at man bruger de to abstrakte genrebeskrivelser som en slags målestok til en bestemmelse af RR-musikken inden for de to kategorier. Af de 14 udvalgte numre er det f.eks. (2) og (4), der indeholder flest hårde elementer, hvorimod numre som (11) og (12) er de blødeste. En vurdering af mellemgruppen vil bero på en afvejning af disse elementer med en vægtning af de rytmiske og tempomæssige elementer fremfor de harmoniske og melodiske. Nummeret "Wear My Ring" (9) indeholder, f.eks. hvad angår form, melodik, harmonik og instrumentation, mange bløde elementer, hvorimod det rytmisk og tempomæssigt er klart hårdt. Omvendt med f.eks. "Heartbreak Hotel" (7), der melodisk og harmonisk er decideret hårdt, hvorimod det tempomæssigt og rytmisk, og hvad det temaprægede mellemspil angår, er blødt. Det førstnævnte nummer (9) vil vi rubricere som hård RR, selv om der er himmelvid forskel til de hårdeste repræsentanter for genren. Det andet (7) opfatter vi tilsvarende som blødt.

I de kommende kapitler om dansk RR vil opdelingen i hårde og bløde grupper være begrundet udfra samme målestok, som imidlertid også har nogle aspekter, der har med sangtekster og sceneshow at gøre.

b. Tekst

Selve begrebet RR associerede for mange amerikanere fra starten til noget seksuelt betonet, idet ordet "rock" allerede længe før var blevet brugt om kropsbevægelserne ved samleje inden for den sorte bluesmusik. Men omkring sidst i 40'erne benyttedes det i en række sange i en dobbelt betydning, nemlig både som udtryk for bevægelser under samleje og for dansebevægelser. Således kan nævnes sangene fra 1948 "Good Rockin' Tonight" (indspillet med Roy Brown (og senere Elvis Presley)) og "Rock All Night Long" (indspillet med The Ravens). Langsomt forsvandt den seksuelle betydning af ordet for til sidst næsten helt at være udtryk for kropsbevægelserne ved dansen (1).

Eftersom RR-musikken var en sammensmeltning af den sorte R&B-musik og den hvide countrymusik, blev flere af R&B-teksterne, som var skrevet til det sorte publikum, taget op. Men de var i mange tilfælde for grove og vulgære for det hvide publikum, så derfor lavede man simpelthen teksterne om, så de var mere acceptable for det hvide publikum. Et par eksempler:

1) En af de mest populære plader på det sorte marked i 1954 hed "Work With Me Annie" (med Hank Ballard And The Midnighters). Der spilles på en dobbeltbetydning af ordet "work", da sangeren indtrængende bønfalder:

Work with me, Annie (4 gange)
Let's get it while the gitting is good.
Annie, please don't cheat.
Give me all my meat

En modificeret version på pladeforlaget Modern fik følgende tekst:

Roll with me Henry (4 gange)
You better roll it while the rollin' is on
... Well I ain't teasin' - talk to me baby
You better stop your freezin' - all right mama
If you want romancin' - OK, sugar
You better learn some dancin' - mm, mm.

På trods af denne tillempning var den ikke tilstrækkeligt tilpasset det hvide publikum, hvorfor et tredje pladeselskab (Mercury) lavede en i sammenligning ganske og aldeles uskyldig tekst:

Dance with me, Henry (4 gange)
Let's dance while the music rolls on.

2) Det andet eksempel var Joe Turners indspilning af "Shake, Rattle And Roll", som også var meget populær på det sorte marked i 1954. Teksten i denne originalversion lød:

Get out of that bed
And wash your face and hands (2 gange)
Get into the kitchen
Make some noise with the pots and pans

Well you wear low dresses
The sun comes shinin' through (2 gange)
I can't believe my eyes,
That all of this belongs to you.

I Bill Haleys transkription af sangen blev teksten mere veg og sømmelig:

(1) Gillett, C.: op.cit. s. 9.

Get out in that kitchen
And rattle those pots and pans (2 gange)
Roll my breakfast
'cause I'm a hungry man

You wear those dresses
Your hair done up so nice (2 gange)
You look so warm,
But your heart is cold as ice.

Det sidste af versene fra Joe Turners originaludgave manglede helt i Bill Haley's version:

I said over the hill
And way down underneath (2 gange)
You make me roll my eyes.
And then you make me grit my teeth. (1)

Det er bemærkelsesværdigt, at da Elvis indspillede det samme nummer i 1956, benyttede han Joe Turners første og sidste vers, men med helt andre mellemliggende vers.

Det var ret udbredt at benytte tidligere melodier og tekster og lave dem i decideret RR-stil, men for de fleste af de store RR-stjerner var det dog mest almindeligt, at der blev lavet nye tekster og melodier til dem. Musikerne blev så sat til at indspille numrene, og man håbede så på, at det pågældende nummer ville blive en topsælger.

Den eneste af de store RR-musikere, som konsekvent skrev sit eget materiale, var Chuck Berry. Han var den, der mest indgående beskrev stemningen blandt de unge i 50'erne. RR-teksterne hos Chuck Berry handlede først og fremmest om at have det sjovt, for:

> "50'erne var ikke et godt årti for tankevirksomhed. På det tidspunkt eksisterede den kolde krig, og den, som ikke tænkte på den rette måde, kunne det gå ilde. Specielt i USA. Nej - det var bedre at gå ud lørdag aften og danse, den sag var klar." (2)

Denne indstilling kom særdeles tydeligt til udtryk i Chuck Berry's "School Days", hvor teksten bl.a. lyder:

1) Up in the mornin' and out to school
The teacher is teachin' the Golden Rule;
American Hist'ry and Practical Math.
You study them hard and hopin' to pass
Workin' your fingers right down to the bone
An' the guy behind you won't leave you alone.

3) Soon as three o'clock rolls aroun'
You finally lay your burden down;
Close up your books, get out-a your seat
Down the hall an' into the street
Up to the corner an' 'round the bend
Right to the Jukepoint you go in.

5) Hail, hail Rock'n'roll
Deliver me from the days of old;
Long live Rock'n'roll
The beat of the drums loud an' bold
Rock - rock - rock'n'roll
The feelin' is there, body an' soul. (3)

---

(1) Ibid. s. 29-31.

Denne tekst udtrykker således en blanding af opgør med skolen/autoriteterne og en virkelighedsflugt. Man kan ikke sige, at der ligger noget revolutionerende i teksten, men den udtrykker behovet for/ønsket om at komme ud og have det sjovt sammen med kammeraterne.

Men en meget stor del af teksterne - både de hårde og de bløde - handler om kærlighed eller om forholdet til piger i almindelighed (det bør lige erindres, at det i den grad er en mandsdomineret musikstil). F.eks. handler 9 af de 14 RR-numre, som vi har analyseret mere indgående, decideret om kærlighed - både lykkelig og ulykkelig. Og tre handler om forskellige holdninger til piger/kvinder.

Generelt er teksterne meget jordnære og letfattelige (til forskel fra f.eks. mange beattekster i slutningen af 60'erne). De udtrykker som regel intense (kærligheds-)følelser. Men der er en tendens til, at hårde kærlighedsnumre som f.eks. "Great Balls of Fire" og "Lovin' Up A Storm" (begge Jerry Lee Lewis) udtrykker meget voldsomme og fysisk/seksuelt betonede følelser som bl.a. bliver understreget af umiskendelige "velværelyde". Teksterne handler ikke direkte om f.eks. seksuel omgang med pigerne; men der er tydeligt en indirekte under- og indforstået hentydning til dette.

Derimod er der en tendens til, at de bløde kærlighedsnumre er mindre seksuelt antydende og handler om en mere indelukket/indesluttet og stille (u)lykkelig kærlighed. Der bliver ikke i samme grad som i de hårde numre lukket op for sluserne - det er i højere grad følelser, der rumsterer inde i hovedet og som ikke kommer længere.

Om et mere mandschauvinistisk (altså ikke kærligheds-) forhold til kvinden handler især flere af de hårde numre. F.eks. handler "Long Tall Sally" - ligesom Chuck Berry's "School Days" - om at komme ud og have det sjovt: "We're gonna have some fun tonight"; men det er underforstået: ved at få fat i nogle piger og komme i "kassen" med dem.

En meget stor del af RR-teksterne handler altså på forskellig måde om forholdet mellem kønnene, hvor selve kærlighedsemnet er dominerende. Men også musikken og især dansen i sig selv bruges som løsning på den måske triste og ufri tilværelse (f.eks. "Jailhouse Rock"). Eller teksten kan som i "Blue Suede Shoes" dreje sig om at slå fast, at ingen kan forhindre, at her (i RR-musikken) har vi (ungdommen) noget, der er vores eget.

Helt generelt udtrykker teksterne mange af de forhold, som rumsterede i pubertetsungdommens hoveder, og eftersom de var så stærkt, tildels seksuelt, følelsesmæssigt betonede, har de uden tvivl haft en væsentlig betydning for musikkens fantastiske popularitet hos en stor del af den amerikanske ungdom.

c. Sceneshow

De hidtil behandlede aspekter ved RR-musikken har alle været internmusikalske og har kunnet analyseres ved blot at høre den på plade. Men i karakteristikken af den vil vi også her komme ind på showelementerne, sceneshowet, der spillede en væsentlig rolle i fremførelsen af musikken; men som man naturligvis ikke kan fornemme på pladen.

Den udviklede sceneoptræden var et element, der kan føres tilbage til den sorte gren af RR-musikken, R&B, hvor den havde stor betydning. Men også i blues-musikken spillede de visuelle udtryk en vis rolle. Wolfgang Sandner tolker showelementerne som rudimenter af afrikanske danse og slavedanse, hvor først og fremmest rytmen og markeringen af den med kroppen havde funk-

---

(noter fra side 93 fortsat)

(2) Rander & Sandblad: op.cit. s. 49.
(3) 100 Greatest Hits of Rock And Roll. s. 208.

tion af et vigtigt kommunikationsmiddel og tegnsprog for slaverne (1). Showelementerne i R&B-musikken indgik som en understregning af teksten - især de seksuelle overtoner.

De visuelle elementer blev overtaget af de hvide RR-musikere i bevidst modsætning til showkriterierne for den traditionelle underholdningsmusik i 50'erne. I den indadvendte croonersangstil lagdes hovedvægten på skønsangen og den tydelige diktion, og den kropslige dynamik trådte i baggrunden (tænk blot på en afslappet Frank Sinatras foredrag af en sang, mageligt siddende på sin entertainertaburet eller stående med en cigaret i den ene hånd og den anden hånd i lommen). Der var ingen hvide musikere inden for denne tradition, der brugte sceneoptræden i lighed med R&B-kunstnerne. De hvide musikere, der indtil da havde benyttet et dynamisk sceneshow, dækkede sig betegnende ind under minstreltraditionen (f.eks. Al Jolson) eller under R&B.

Over for denne stille croonerstil stod den udadvendte RR, hvor showelementerne nærmest var "obligatoriske": "Sangeren er musik i bevægelse" (2). Showelementerne kunne findes både i musikernes optræden (bevægelser) og udseende. Dog var de på dette tidspunkt ikke bestemmende for musikken; først i løbet af 60'erne (især med de psykedeliske eksperimenter) indgik sceneshowet i et integreret og sammenhængende hele med musikken, og i 70'erne fremtrådte showelementerne for visse rockgruppers vedkommende som væsentligere end musikken.

Indholdet i sceneoptræden kunne dels bestå i artisteri med instrumenterne (kendtest er nok bassisten i The Comets) og forskellige, komiskvirkende indfald (f.eks. Chuck Berry's "duck waddle"). Oftest havde showelementerne en tydelig seksuel undertone, f.eks. Elvis "The Pelvis" Presley's hoftevridninger (der blev bortcensureret ved hans første optræden i amerikansk TV i et Ed Sullivan-show; man så kun hans overkrop på skærmen), Chuck Berry's fallossymboliserende håndtering af guitaren og Jerry Lee Lewis' voldtægt af klaveret.

Denne sceneageren kunne dække over spilletekniske svagheder, men tjente primært til opbygningen af stemningen i koncertsalen og kunne derved fungere som udgangspunkt for publikums "hysteriske" og "ekstatiske" udbrud. Som eksempel kan nævnes den måde, hvorpå Jerry Lee Lewis kunne opbygge sine shows: han startede stille og roligt siddende på klaverbænken og spillede ganske normalt, bortset fra enkelte løjer som at spille med fødderne på tangenterne; på et tidspunkt kastede han klaverbænken bort og stod op og spillede, smed jakken og slipset, spillede stadig mere vildt på klaveret, kastede rundt med mikrofonstativet og endte med at trampe rundt i klaveret, alt imens publikum blev mere og mere begejstret og nåede "ekstatiske" højder.

Dog var der forskellig vægtning af sceneshowets betydning. De "gamle" RR-musikere, hvis musik indeholdt mange træk fra R&B, havde generelt et udviklet sceneshow, hvorimod de "nye" musikere (debutanter fra omkring 1958/59) ikke lagde særlig megen vægt på showelementerne, hvilket var ganske naturligt, eftersom deres sangstil mere tenderede i retning af croonerstilen.

På samme måde som sceneshowet varierede, afhængigt af de enkelte kunstnere, kunne der spores en forskel i anvendelsen heraf, alt efter musikkens karakter. Det udbyggede, vilde sceneshow brugtes især i de hårde numre og aftog i vildskab, jo blødere numrene var. Dog kan det være vanskeligt at foretage en præcis opdeling af sceneshowets karakter i forhold til musikkens ditto.

---

(1) Sandner, W.: "Zum Showcharakter des Rock" fra Sandner, W. (red): Rockmusik. Aspekte zur Geschicte, Ästhetik, Produktion. s. 147-148.
(2) Shaw, A.: Rock'n'Roll. s. 90.

3. kapitel

Udbredelse af rock'n'roll-musikken til Danmark

Denne RR-musik, der således er vokset frem i Amerikas mangeartede kulturliv, blev en del af det enorme boom af amerikansk information til og påvirkning af bl.a. Danmark, og denne påvirkning kom i høj grad til at præge efterkrigsperioden.

Amerikansk kulturliv blev så at sige eksporteret til store dele af Europa, bl.a. på grund af den amerikanske underholdningsindustris ekspansionsmuligheder her. Dette kan ses herhjemme på et i løbet af 50'erne stadigt stigende udbud af amerikansk (kultur-) produkter og heriblandt RR-musikken.

Kendskabet til RR-musikken blev herhjemme udbredt via mange forskellige kanaler, og musikken indgik i mange forskellige medier. Dette giver et udmærket indtryk af, hvor effektivt lancerings- og distributionsapparatet i Amerika var på den tid, da Europa var i gang med "genopbygningen" efter verdenskrigen.

I det følgende gennemgås kort de kanaler, ad hvilke den amerikanske (og den engelske) RR-musik blev udbredt i Danmark, og således forsøges der givet et billede af, hvornår og hvordan de enkelte musikere lanceredes.

Plader

Det danske plademarked var i 50'erne domineret af to pladeselskaber, nemlig Nordisk Polyphon og Skandinavisk Grammophon. Nordisk Polyphon repræsenterede en lang række udenlandske plademærker, bl.a. Decca, Philips og (fra 1955) London. Skandinavisk Grammophon var det største danske grammofonselskab og søsterselskab til et af verdens største grammofonpladekoncerner, EMI, og repræsenterede mærker som f.eks. Columbia, HMV og Capitol. Af øvrige danske pladeselskaber, som repræsenterede engelske og amerikanske pladeforlag, kan nævnes Dansk Grammofonpladeforlag (oprettet 1955), der forhandlede Sonet, Storyville, Tono m.fl. og Mørks Musikforlag, der i februar 1957 begyndte at forhandle DOT. Væsentligt for de amerikanske pladers salg i Danmark var desuden, at det amerikanske mærke RCA-Victor, efter et brud i slutningen af 1956 af et ellers mangeårigt samarbejde med HMV, ikke forhandledes i Danmark i henved to år. Først da Hede Nielsens Fabrikker A/S i efteråret 1958 fik overdraget agenturet, kom RCA-plader igen i handelen. Hvilke konsekvenser dette fik, vil vi senere komme tilbage til.

De fleste af de store amerikanske plademærker ("the majors") blev således forhandlet i Danmark via først og fremmest Nordisk Polyphon og Skandinavisk Grammophon. Mange af de mindre amerikanske pladeforlags ("the indies") plader forhandledes ikke i Danmark.

Eftersom RR-musikken var en videreudvikling af R&B og country-musik og dermed ikke var noget egentligt nyt, som pludselig opstod, var lanceringen af RR-begrebet herhjemme også ret flydende, idet mange af de melodier, som i dag betragtes som deciderede RR-numre, i starten blev betegnet som R&B. Da en af de første plader, der kunne købes herhjemme med Bill Haley, med bl.a. "Shake, Rattle and Roll", udkom, skrev Musikrevue januar 1956 bl.a.: "Her er R&B for alle pengene".

Men Bill Haley var altså den første af de egentlige RR-musikere, hvis plader kom til Danmark. Og det skete formodentlig allerede tidligere i 50'erne. Fra oktober 1954 kunne "Rock Around The Clock" købes herhjemme, men først i januar-februar 1956 har vi kunnet registrere offentlig omtale af disse plader; f.eks. omtale af "Shake, Rattle and Roll", "Rock Around The Clock/Thirteen Women" og LP'en "Live It Up" - alle på Decca.

Tilsyneladende først i sommeren 1956 kom der plader med Carl Perkins (via "London") og lidt senere Gene Vincent med bl.a. "Be-Bop-A-Lula" (på Capitol).

I slutningen af 1956 har vi registreret én "78"-indspilning fra HMV med Elvis Presley (som ellers var tilknyttet RCA-Victor) - åbenbart lige før RCA's og HMV's veje skiltes. Denne plade, "Heartbreak Hotel/I Was The One", var den første og eneste plade, man kunne købe herhjemme med Elvis Presley før efteråret 1958, og den kom formodentlig kun i et antal på omkring 500 stk. (svarende til det antal, der kom til Sverige). (1)

1957 bragte nye navne på markedet. Pat Boone forhandledes fra februar af Mørks Musikforlag og introduceredes med pladen "Tutti Frutti/I'll Be Home" (DOT). Og den største engelske RR-musiker, Tommy Steele lanceredes i sommeren 1957 med "Singing The Blues/Rebel Rock" (Decca). Men både nye og "gamle" lanceredes effektivt. Se f.eks. de to helsidesannoncer på side 98 for hhv. Bill Haleys plader (Musikrevue februar 1957) og for Tommy Steeles plader (Musikrevue september 1957).

1957 var, som de to helsidesannoncer også viser tendens til, kendetegnet ved et stort set endeligt farvel til "78"-pladen. De nye "45"rpm-plader ("45-standard" og "45-EP") var både bedre og billigere (pr. nummer) og afløste sammen med LP-pladen efterhånden helt "78"-indspilningerne.

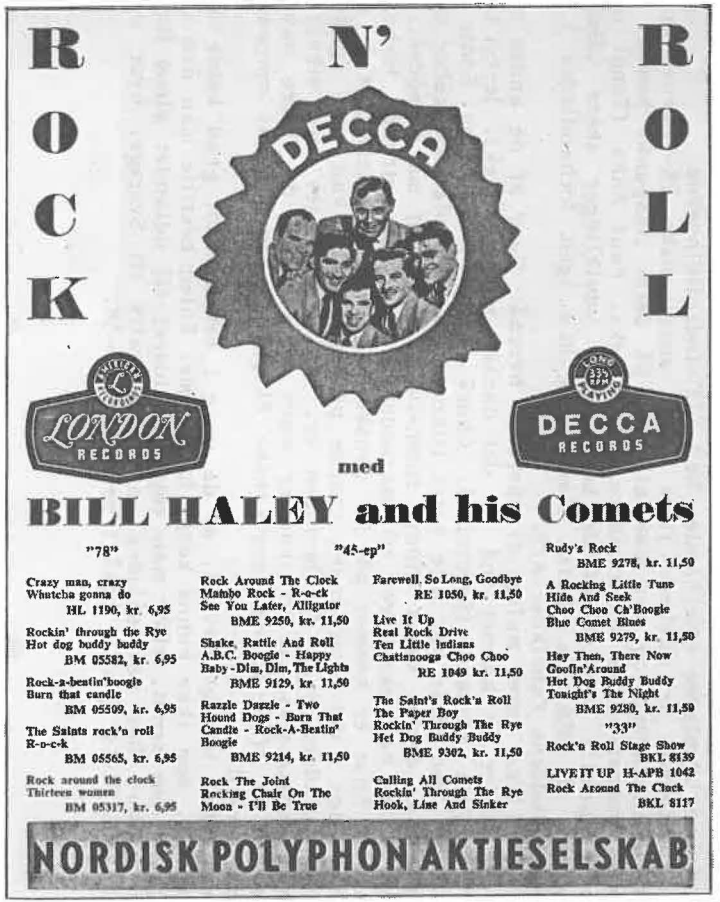
I de følgende år dukkede flere af de amerikanske RR-stjerner op på det danske plademarked og der var allerede på dette tidspunkt kommet flere af de mere crooner-agtige RR-musikere frem, f.eks. Paul Anka (Tono) og Tommy Sands (Capitol), men en af de betydeligste udviklinger skete uden tvivl i slutningen af 1958, da Elvis' plader fra RCA igen forhandledes i Danmark via Hede Nielsens Fabrikker A/S.

Det har ikke været muligt at opspore, hvornår flere af de andre store RR-stjernes plader er kommet ind på det danske marked (f.eks. Jerry Lee Lewis (Sun), "Little Richard (Specialty), Chuck Berry (Chess) og Eddie Cochran (Liberty)). Men disse har alle været tilknyttet mindre pladeselskaber og distributionen har derfor været mindre intensiv, hvorfor det må formodes, at deres plader enten har eksisteret på markedet under "tilbagetrukne forhold" eller simpelthen først er kommet på det danske marked i de allersidste år af 50'erne, hvor der i det efterhånden enorme pladeudbud let kan være "gemt" mange af disse plader. Hvad forklaringen er, kan ikke siges med sikkerhed, det må blot konstateres, at vi ikke er stødt på flere af de "store navne" i de første 4-5 år efter at de amerikanske RR-plader begyndte at optræde på det danske marked.

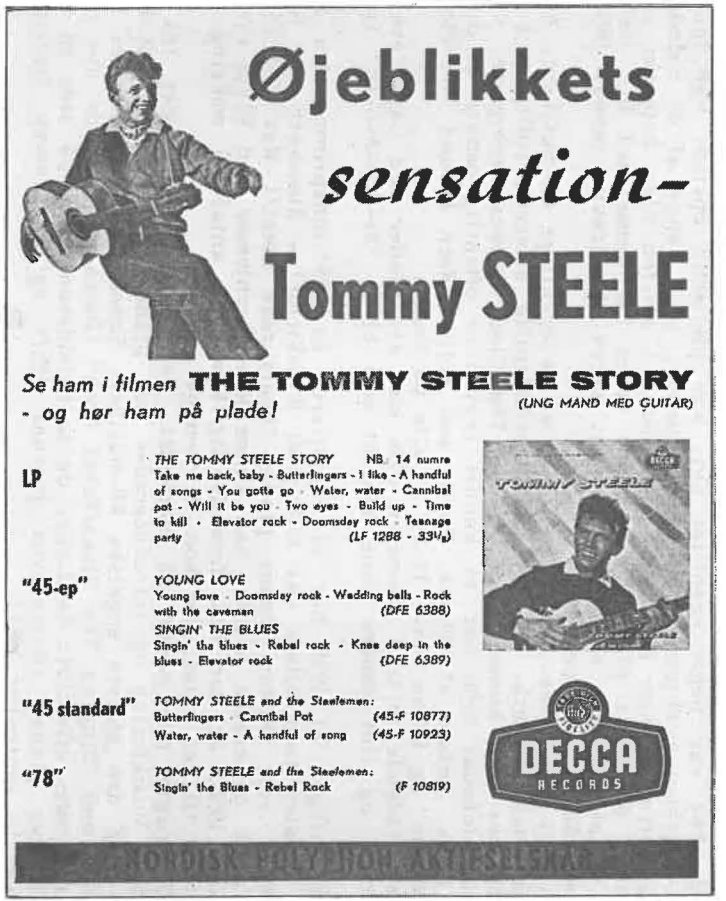
Hertil skal iøvrigt nævnes, at de unge i ret udbredt grad købte de plader i udlandet, som ikke kunne købes herhjemme. Enten bestilte man dem i udlandet og fik dem sendt, eller man rejste decideret til udlandet alene for at købe disse plader. Der var således en livlig trafik til Sverige, hvor man bl.a. kunne købe Elvis' plader også i perioden 1956-58.

---

(1) Berglind, Sten: Elvis. Från Västerås till Memphis. s. 76.



(Musikrevue, februar 1957)



(Musikrevue, september 1957)

Film

Film var en anden væsentlig lanceringskanal for RR-musikken, idet filmen på den tid simpelthen var indbegrebet af massekultur i USA. Det var i 50'ernes Amerika meget udbredt at lave film, hvori der indgik en række musikalske optrin med tidens moderne musik.

Den første RR-film, der blev vist i Danmark, var "Shake, Rattle and Rock" (produceret i Amerika 1955), hvor bl.a. Fats Domino og Joe Turner medvirkede. Den vistes i april 1957 i Scala (København), der var en af de biografer, der brød den tidligere nævnte filmblokade (1955-58).

I august 1957 kom Bill Haleys "Rock Around The Clock" til København. Her gav den ligesom faktisk alle andre steder i verden, hvor den var blevet vist, anledning til en mængde optøjer og ballade. (Omtales senere i afsnittet om amatørperioden). Allerede i slutningen af samme måned kom en film med det nye engelske RR-fænomen, Tommy Steele, nemlig "Rock Around The World" (= The Tommy Steele Story = Ung mand med guitar), hvis titel jo umiskendeligt ligner Bill Haleys. Handlingen var i korthed: Rockstjernes lynkarriere.

Først i oktober 1957 vistes den film, som, hvad titelmelodien angår, var forløberen for "Rock Around The Clock", nemlig "Blackboard Jungle" (dansk titel: "Vend dem ikke ryggen"), i Platan og Bristol.

Sandsynligvis i forbindelse med en række koncerter rundt omkring i Danmark vistes i april 1958 Tommy Steeles anden film: "The Duke Wore Jeans" (dansk titel: "Tommy Steele spiller op"), og som et kuriosum kan nævnes, at Tommy Steele medvirkede - åbenbart i en birolle - i en kriminalfilm, der hed "Kill Me Tomorrow" (dansk titel: "Kriminalreporterens hemmelighed"), som vistes i Colosseum i 1958.

Men i september 1958 vistes den første RR-film med Elvis Presley: "Love Me Tender" (dansk titel: "Reno-brødrene"). Filmblokaden var blevet ophævet 1. maj, så i slutningen af 1958 og i de følgende år dukkede specielt mange Elvis-film op i de danske biografer. I 1958 og 1959 vistes det efterslæb af Elvis-film, blokaden havde forårsaget og heriblandt "Love Me Tender" (produceret 1956). "Loving You" (produceret 1957) vistes herhjemme i februar 1959 med den danske titel "Den gyldne guitar". "King Creole" (produceret 1958) vistes marts-april i Colosseum og Platan med titlen: "Hård ungdom" og "Jailhouse Rock" (produceret 1957) vistes i Roxy i september 1959 med titlen: "Med knyttede næver".

I det følgende år fulgte de nye Elvis-film som f.eks. "G.I.Blues", "Flaming Star", "Wild In The Country" og "Blue Hawaii", og de blev som regel vist herhjemme omkring et år efter, at de var produceret i Amerika. Men også andre RR-navne dukkede op på filmlærredet, efter at filmblokaden var blevet ophævet. F.eks. kan nævnes "The Girl Can't Help It" med bl.a. Little Richard, Fats Domino og Eddie Cochran, og denne film blev vist i juni 1959, samt "Go, Johnny, Go" med Chuck Berry og Eddie Cochran, som vistes i maj-juni 1960.

Der findes iøvrigt en lang række af sådanne RR-film, som aldrig har været vist herhjemme. Af disse kan f.eks. nævnes "Jamboree" (produceret i Amerika 1957) med bl.a. Jerry Lee Lewis og Fats Domino, "Highschool Confidential" (produceret i Amerika 1958) med Jerry Lee Lewis, "Don't Knock The Rock" (produceret i Amerika 1956) med Bill Haley, samt Chuck Berry-filmene "Rock, Rock, Rock" og "Mr. Rock'n'Roll" - begge produceret 1957.

Stort set var handlingen i disse film bygget over det samme skema: En ung mand oplevede via nogle heldige omstændigheder en lynkarriere som RR-stjerne, og der var således rige muligheder for at garnere handlingen med en masse musik. RR-filmene var bl.a. derfor meget populære blandt det unge, danske publikum, og de må således tillægges en ret væsentlig betydning for udbredelsen og lanceringen af den amerikanske (og den engelske) RR-musik i Danmark.

Radio

Som vi senere skal komme lidt nærmere ind på, formidles intet af den amerikanske RR-musik via Statsradiofonien. Kun den danske piratsender "Radio Mercur", som startede i 1958, var villig til at sende denne musik, men den kunne fra 1958-1960 som omtalt kun sende plader fra grammofonselskaberne uden for Grammofonføderationen (IFPI). Det var altså kun de små selskabers plader, der kunne sendes her, så mange af alle de kendte navne hørtes næsten aldrig på Radio Mercur.

Derfor var radioprogrammer på udenlandske stationer absolut de mest populære og aflyttede for RR-fans herhjemme. Og det var specielt to stationer, der blev lyttet til: "Radio Luxemburg" og "Voice Of America".

Hos den kommercielle "Radio Luxemburg" var det kun nogle af det største pladeselskaber (EMI, Decca, Philips og Pye), der havde råd til at købe sendetid. Der var på denne måde en sortering af RR-musikerne, hvorfor der var visse navne, man ikke hørte over denne kanal. På "Radio Luxemburg" var de mest kendte af programmerne "Rock is a Dreamland", der blev sendt hver tirsdag aften fra kl. 19-01 i perioden 1956-59 (og havde ca. 50 millioner lyttere over hele verden) og "Top Twenty", der blev sendt søndag aften.

Udsendelserne i "Voice of America" blev tilrettelagt af Willis Conover i Washington og blev indspillet på bånd i seks kopier, som så blev sendt til sendestationer forskellige steder over hele verden, heriblandt München, som var den sender, der lå nærmest Danmark. "Voice of America" eksisterede fra omkring 1955 og udsendte alle hverdage undtagen lørdag et 2-timers program (fra kl. 20-22 og gentaget kl. 23-01), som hed "Music USA", hvor den første time indeholdt amerikansk underholdningsmusik (og heriblandt RR), og den sidste time var helliget jazz-musik.

Det var således først og fremmest de udenlandske radiostationer, som var med til at udbrede kendskabet til den udenlandske RR-musik. Eftersom Radio Mercur først startede, da RR-musikken havde sat sig godt fast i manges bevidsthed og kun spillede et lille udvalg af pladeudbuddet, må denne danske sender, som desuden kun kunne høres i den østlige del af Sjælland, tillægges en relativt ringe betydning for RR-udbredelsen i forhold til de udenlandske radiostationer.

Koncerter

Koncerter som udbredelseskanal var meget ringe repræsenteret herhjemme. Bill Haley var i sin glansperiode på turné til bl.a. England og Tyskland, men kom ikke til Danmark. Den eneste af de store udenlandske stjerner, der kom til Danmark i sidste halvdel af 50'erne, var englænderen Tommy Steele. Han kom her først i sommeren 1957, hvor han optrådte i Tivoli, og i april 1958 optrådte han både i KB-hallen, København og i Århus.

På trods af den ringe repræsentation af denne udbredelsesform har Tommy Steele's "live-optræden" uden tvivl haft en stor betydning for udbredelsen af kendskabet til musikken, hvilket bl.a. ses af en meget stor presseomtale. De fleste unge RR-interesserede har sikkert kendt ham før, mens mange sikkert først stiftede bekendtskab med ham ved disse lejligheder. Desuden var han en stor inspiration for de danske amatørorkestre, som allerede var startet på dette tidspunkt.

Noder

På det danske nodemarked var det først og fremmest følgende forlag, der dominerede: Imudico, Dacapo, Wilhelm Hansen og Mørks Musikforlag. Det er egentligt ret bemærkelsesværdigt, at det var på nodeområdet, man som et af de allerførste stødte på den udenlandske RR-musik herhjemme. Allerede i sommeren 1955 kunne man købe et af Bill Haleys første RR-numre, "Crazy man, Crazy", på node for klaver på forlaget Imudico. Og i slutningen af

året præsenterede Wilhelm Hansen "Sh-Boom" (The Chords) med den danske titel, "Hallo", for klaver, og Mørks Musikforlag "Rock Around The Clock" med den danske titel (skrevet af Robert Arnold): "Vi vil ikke gå i seng i nat".

I december 1956 præsenterede Imudico "3 nye RR-melodier": "Rockin' Through The Rye", "Hot Dog Buddy, Buddy" og "The Saints Rock'n'roll" - alle for klaver.

I januar 1957 kunne Carl Perkins-melodien "Blue Suede Shoes" - på dansk "Hestesko" og Fats Dominos "Blueberry Hill" købes på forlaget Wilhelm Hansen. Og i forbindelse med forevisningen af Tommy Steele-filmen blev "Sangene fra filmen "The Duke Wore Jeans"" udgivet til 6,00 kr.

Dette er blot nogle eksempler på et uden tvivl større nodeudbud på RR-området, men de viser klart, at det var "klaverpublikummet", man henvendte sig til, hvilket nok ikke var identisk med hovedparten af de RR-interesserede, hvorfor denne udbredelseskanal nok ikke har haft særlig stor gennemslagskraft.

Det er generelt for udbredelsen af den udenlandske RR-musik til Danmark, at de folk, som først lanceredes effektivt, var dem, der var knyttet til de store grammofonpladeselskaber (f.eks. Bill Haley og Tommy Steele - begge Decca og Gene Vincent - Capitol). Disse selskaber var i højere grad i stand til at udnytte de forskellige udbredelseskanaler, som er gennemgået ovenfor, end mindre selskaber som Chess og Sun. Der gik til eksempel først rigtig hul på "lanceringsballonen" for Elvis' vedkommende, da han blev købt af det store RCA-Victor. Den kapital, der stod bag disse store selskaber, muliggjorde f.eks. filmproduktioner og koncertvirksomhed og desuden en langt større pladeproduktion, som foruden det direkte salg fik betydning for, hvor ofte et givent navn blev nævnt i diverse radioudsendelser. Altsammen forhold, der antyder, at det ikke så meget var den enkelte kunstner, men snarere spørgsmålet om, hvilket pladeselskab, kunstneren var tilknyttet, der var afgørende for, hvem af de udenlandske RR-musikere, der slog igennem og blev kendt i Danmark.

4. kapitel

1956: Lanceringen af rock'n'roll i Danmark

a. Introduktion og foromtale

Den 12. september 1956 blev RR-fænomenet lanceret som levende musik herhjemme. Modtagelsen af denne nye kulturform var på flere måder bemærkelsesværdig, ikke så meget p.g.a. RR's rent musikalske kvaliteter, men snarere fordi RR tilsyneladende flere steder i landet sattes i direkte forbindelse med optøjer og uroligheder af forskellig art. Fænomenet blev foromtalt i begrænset omfang; vi har fundet frem til fire artikler (1) fordelt på tre hovedstadsaviser, hvorudfra der skal trækkes nogle hovedlinier.

Foromtalen vurderer samstemmende RR på en måde, som adskiller den klart fra andre kulturprodukter. Der er tale om en beskrivelse af RR-musikken/dansen, som entydigt placerer den inden for den borgerlige finkulturs rammer for, hvad der er kunst (musik/dans) og hvad der ikke er det. RR er med andre ord som musikgenre betragtet noget man ikke skal reflektere intellektuelt over, tværtimod ligger dens eventuelle kvaliteter på et mere konkret, fysisk plan. Dette forhold antydes bl.a. i overskrifterne til tre af de fire artikler, hvor fænomenet behandles i sygdomsdiagnosticerende termer som en "bacille" og en "feber" samt i selve artiklerne som en "epidemi". RR er tilsyneladende et fænomen, som påvirker kroppens fysiske tilstand på en måde, som den enkelte person - konsumenten - ikke selv er herre over. Også på andre punkter får man tydeligt understreget RR som katalysator for forskellige, tilsyneladende ukontrollerbare, kropslige reaktioner hos publikum.

Det helhedsindtryk, som pressen gav af RR, var koncentreret om følgende begrebssammensætninger, der er indbyrdes forbundne i en kausal kæde:

RR-musik ⟶ RR-dans ⟶ RR-ekstase ⟶ RR-optøjer

Det første led i modellen formidler det andet o.s.v. efter et simpelt årsag-virkning princip.

Som nævnt var interessen for de rent kunstneriske elementer i RR minimale. Det nærmeste man kom en beskrivelse af RR som selvstændig musikart er i det følgende eksempel:

> "Nu skal der rokkes og rulles til skrap musik. Danmarks klaverer er i fare. Årsagen er en ny amerikansk dans...Rock'n'roll...,og musikken til denne dans vil være en frygtelig belastning for pianoerne. Musikken

(1) Ny dans, der vil give klaverstemmerne travlt (Aftenbladet 1/8 1956)
Rock'n'roll-bacillen narret pøny i aftes (Socialdemokraten 11/9 1956)
BACILLE VED AT LANDE I KØBENHAVN:
Rock'n'roll skal nu vises københavnerne. (Aftenbladet 12/9 1956)
Rock'n'roll feberen får sin chance i dag.(BT 12/9 1956)

Ib "Rock" Jensen og RR-eksperten Eva Lippert viser RR-dansens grundtrin (Billed-Bladet 16/10 1956).

har allerede forårsaget det første knæk på en basstreng" (vor understregning) (1)

I omtalen af selve dansen kan man sammenstille følgende karakteristik: RR er en "amerikansk kannibaldans" (2), hvor man "skaber sig med overkroppen" (3). "... kun med meget god vilje ... kan RR omtales som en dans ..." (4).

Som det fremgår, skal der være tale om en ret primitiv og uciviliseret musik- og danseform, som ikke i sig selv var af synderlig interesse for pressen. Det, som pressen interesserede sig for, var da også de to andre elementer i modellen, d.v.s. de ting, som musikken og dansen udløste hos publikum, i første omgang ekstasen.

Dette fænomen omtales for første gang i Socialdemokraten den 11/9 1956 under betegnelsen "den mystiske rock'n'roll-ekstase fra England og Amerika".

---

(1) Aftenbladet 1/8 1956.
(2) Aftenbladet 12/9 1956.
(3) Aftenbladet 1/8 1956.
(4) Socialdemokraten 11/9 1956.

Om hvad denne ekstase går ud på, og hvad der aktualiserer den, fortæller en af tidens topdansere Helge Timmermann til Aftenbladet:

> "Det ligger i musikken. Er den ikke inciterende, sker der ikke noget. Fremføres den rigtigt, virker den hyptoniserende og narkotiserende, ligesom urskovstrommer virker på indianere og kannibaler. Den begynder monotont - dumm - dumm - dumm. Efterhånden hidser den mere og mere. Til sidst har de dansende bersærkergang. De kommer i vildeste ekstase". (1)

Problemet er nu om det danske publikum vil reagere tilsvarende uciviliseret på RR-musikken. Dette forhold blev undersøgt i Socialdemokraten på den måde, at man henviste til vinterens 6-dagesløb i Forum, hvor "den førende Rock'n'-roll-plade": "Rock Around The Clock" blev spillet ofte. "Men ekstase hos vinterbanens publikum ... nej". (2)

Man skal nok her bemærke sig den meget direkte magt, pressen tillagde RR-musikken. Det var ud fra samme tankegang at Socialdemokraten i fuld alvor fortsatte sin undersøgelse på "Dansetten" i Tivoli. Her fik man orkestret til at spille "et par af de populæreste RR-numre", men reaktionen var uændret:

> "Dansegulvet blev ikke skueplads for seksuelt betonede udskejelser. Det blev nærmest affolket, og de par der blev tilbage, teede sig så stilfuldt som dansede de Wienervals." (3)

Konklusionen på Socialdemokratens undersøgelse blev altså, at RR ikke havde mange chancer i Danmark: "Vort temperament her til lands synes ikke at tillade os at rokke og rulle uden hæmninger".

Den ekstase, som RR-musikken udløste, behandledes relativt grundigt, selv om der - som nævnt - herskede tvivl om, hvorvidt det danske publikum ville kunne henføres til total hæmningsløs ekstase, så gjorde man ret meget ud af at beskrive, hvorledes ungdommen i udlandet reagerede på musikken. RR-ekstasen fremstilledes som en tilstand af fuldstændig hæmningsløshed, hvor den enkelte person var i stand til at overskride alle de skranker, der i dagligdagen begrænsede hans handlinger. De beretninger, der er fra udlandet, omhandler alle en flok unge, som er kommet i ekstase, og derefter har forvoldt en del materielle skader.

> "Selv i det urokkelige, traditionsbundne England har Rock'n'roll-feberen bredt sig så voldsomt, at foreløbig 20 biografteatre alene i London er blevet knust til spåner og splinter, og i Manchester gik ungdommen i den grad amok i en biograf, at den - efter at have danset på stolesæder, arm- og ryglæn - tog fat på at spule hele teatret med biografens egen brandslange, der var anbragt på balkonen". (4)

> "USA oplever ... formelige RR-uroligheder, og i New Jersey har borgmesteren ligefrem forbudt en RR-koncert". (5)

Med disse referencer til problemer, som "RR-musikken har forvoldt" i udlandet, er den tidligere nævnte model for RR-fænomenet fyldt ud. Det var bl.a. denne helt autonome opfattelse af RR-musikken som isoleret igangsætter af farlige og ukontrollerbare instinkter, der dannede baggrund for, at pressen i så omfattende grad, som det blev tilfældet, ville beskæftige sig med en musikform, som den ikke engang selv anerkendte. Det stående spørgsmål ved indgangen til lanceringsfasen var stadigvæk, hvorvidt den civiliserede og

---

(1) Aftenbladet 12/9 1956.
(2) Socialdemokraten 11/9 1956.
(3) Ibid.
(4) Aftenbladet 12/9 1956.
(5) Aftenbladet 1/8 1956.

kultiverede dansker var modstandsdygtig over for "sygdommen". Pressen havde i foromtalen gjort symptomerne helt klare.

b. Lanceringen

Den første organiserede lancering af RR herhjemme fandt sted i september-oktober 1956. Det er nok her værd at mærke sig, at denne første officielle introduktion af en ny musik- og danseform egentlig var ret spagfærdig. Dette forhold skyldtes ikke mindst de ekstremt dårlige lanceringsfaciliteter, som i særlig grad RR var henvist til. På grammofonpladesiden har vi allerede været inde på nogle brist i distributionsnettet, der gjorde Danmark særdeles dårligt stillet m.h.t. amerikanske RR-plader - et forhold, som iøvrigt også begrænsede radioens muligheder. På danse-siden blev RR af den daværende hovedorganisation for danselærere, Danse-Ringen, stemplet som værende mindre pæn og usømmelig, altså noget man tog afstand fra. Lanceringen af RR-dansen blev et anliggende, som primært varetoges af én person, Børge Kisbye, "Københavns mest amerikanske danselærer" (1).

Siden 1942 havde Kisbye efter eget udsagn set det som sin hovedopgave at lancere alle de nye danse, som kom frem. Det var i tidens løb blevet til nogle stykker, hvoraf bl.a. kan nævnes Lambeth Walk, Glassals Swing, Boomps-a-Daisy, rulleskøjtedans og jitterbug. En del af disse danse havde Kisbye også lanceret i Sverige. Fra 1948 var Kisbye ansat som inspektør ved Dansetten i Tivoli. Herfra havde han rig lejlighed til at drive sin virksomhed. Desuden drev han i nogle lokaler i Kødbyen en danseskole, som i anden halvdel af 50'erne fik ry for at være Nordeuropas største danseinstitut. Herfra undervistes der i såvel traditionel som moderne dans, og som noget nyt oprettedes der i 1954 en danseklub, Ungdommens Parkdans, hvor ungdommen mødtes til faste ugentlige baller (se side 138).

Som et led i danseskolens virke arrangerede Kisbye en del opvisninger, hvor han introducerede nye danse, men også - og især i de øvrige københavnske danselæreres øjne - lavede reklame for sig selv. Disse opvisninger var i vid udstrækning koncentreret omkring København, men også provinsen og Sverige var involveret. Parallelt med Kisbyes ekspanderende virksomhed kom han i et stadigt stigende misforhold til de øvrige københavnske danselærere og deres organisationer, og det kom i maj 1956 til et åbent brud ("dansekrigen"). Bl.a. som en konsekvens af denne dansekrig blev RR-dansen - der ifølge Greta Kisbye blot var en variation af jitterbug med akrobatik, som Kisbye i forvejen havde lanceret og taget patent på - fra starten bandlyst af danselærernes hovedorganisation, hvilket fik konsekvenser ikke blot for de organiserede danseskoler, men også blev afgørende for Statsradiofoniens holdning til RR-sagen. Lanceringen af RR blev hovedsagligt varetaget af én mand, og eftersom denne var danselærer, blev det mere end noget andet RR-dansen, der blev lanceret.

Forløbet af rock'n'roll-lanceringen

Kisbyes lanceringsarrangementer løb kun over en god måned, fra den 12/9 til den 14/10 1956, hvorefter han måtte opgive p.g.a. stadigt stigende problemer med at få arrangementerne afviklet forsvarligt. Udgangen på såvel lanceringen i København som i provinsen blev aflysninger og forbud af forskellig art foranlediget af optøjer. Kisbye-lanceringens endeligt, ihverfald på det offentlige plan, skyldtes, som vi senere skal se det, ikke mindst pressens meget omfattende hetz mod hele RR-fænomenet, som helt direkte kobledes sammen med vold og optøjer.

---

(1) Aftenbladet 14/9 1956.

RR-lanceringen på Østre Skole i Grenå. Foran scenen ses Kisbyes dansere, de såkaldte "klakører". Musikken leveres af rocksektionen fra Ib Glindemanns Orkester med sangeren Ib "Rock" Jensen i forgrunden. Aftenens indpisker (den nobelt påklædte herre til højre for sangeren) er Erik Kisbye (en fætter til Børge Kisbye). Stemningen på scenen står i grel modsætning til det tilsyneladende apatiske publikum. (Foto fra oktober 1956).

Selv om Kisbye-lanceringen i tid var begrænset, så var den dog ret så omfattende, hvad geografisk udbredelse angik. Der kørtes arrangementer i både København, provinsen og Sverige. De historiske data for RR-lanceringen er følgende: København 12/9, provinsen 7/10 (Silkeborg) og Sverige 14/9 (Landskrona).

RR-introduktionen i København strakte sig over tre arrangementer: det første den 12/9 på restaurant National Scala, det andet den 16/9 i Folkets Hus på Enghavevej i Valby og det tredje den 4/10 i KB-hallen på Frederiksberg.

De to første arrangementer forløb nogenlunde ens. Til musik af Peter Plejls Orkester og sang af Preben Uglebjerg gennemførte otte par af Kisbyes topdansere følgende program: (rekonstruktion)

1. Opvisning i moderne dans
2. Jitterbug-konkurrence blandt Danmarks bedste jitterbuggere
3. Opvisning i akrobatik og rulleskøjtedans (ikke på National Scala)
4. Turnering i latinamerikanske danse
5. Kavalkade over forbudte danse gennem tiderne (Wienervals, tango, charleston, jitterbug)
6. Opvisning i RR-dans
7. Non stop bal med RR.

Det er værd at mærke sig, at Kisbye allerede fra starten placerede RR ind i en sammenhæng med forbud. Punkterne 5 og 6 i programmet var i sammenhæng med i alle opvisningerne i lanceringsfasen og kom på det nærmeste til

til at foregribe begivenhedernes gang.

Til beskrivelse af danskernes føste møde med RR gengives her en anmeldelse fra premieren i National Scala.

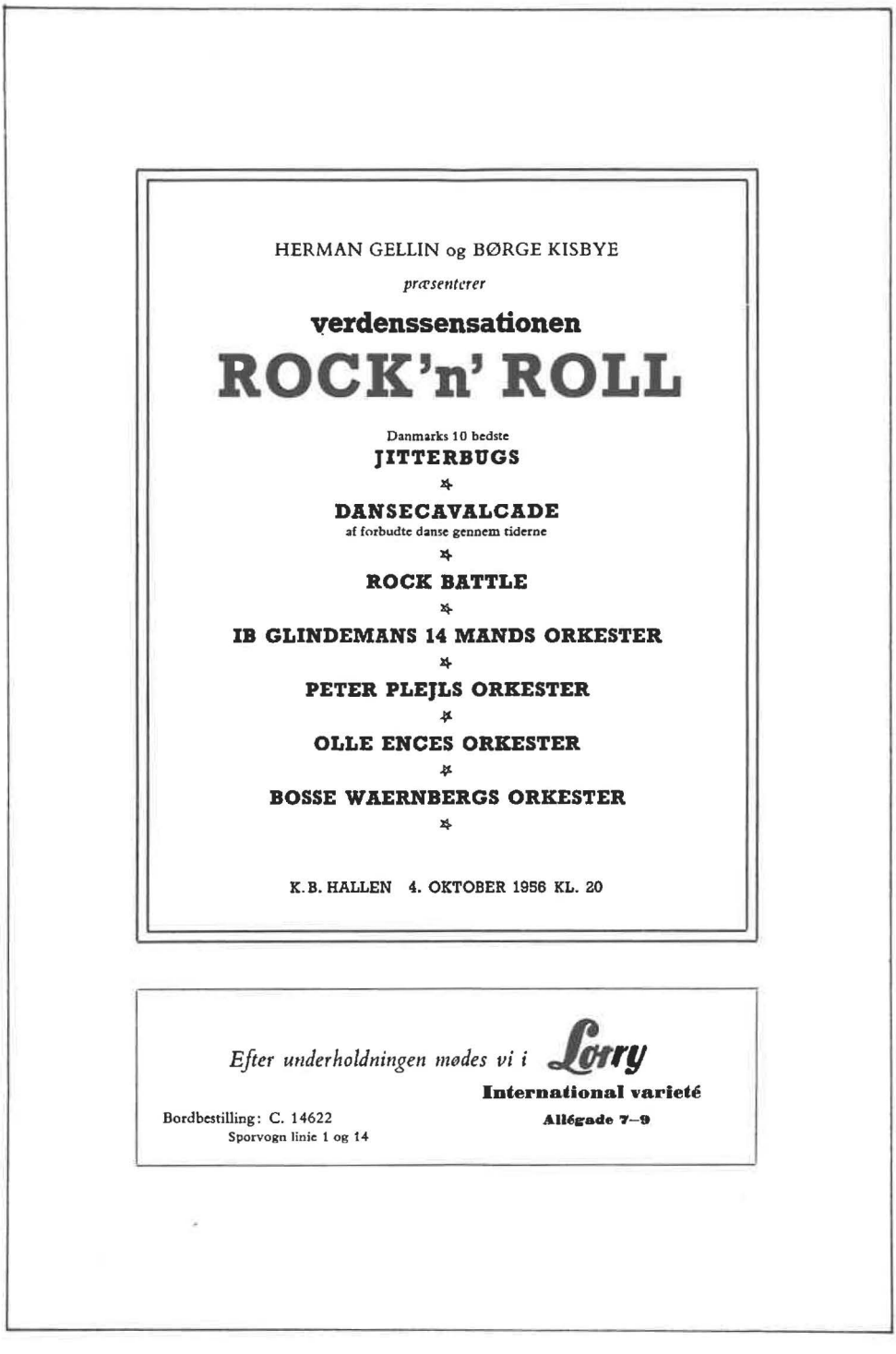
> "Det begyndte med, at Preben Uglebjerg fortalte lidt om den nye dans - et konglomerat af jitterbug, jive, rhumba, samba og bums-a-Daisy. Det lød meget interessant, men ikke synderligt overbevisende.
>
> Så tog musikken fat, og folk begyndte så småt at få skruptudser i benene. Netop som man var blevet gennemelektrificeret af urskovsrytmerne, dukkede Kisbyes otte par op. Og så skete det.
>
> Til at begynde med en sjov dans - en dans med humør og fest og farve. Hu-hej, hvor man morede sig - både de, der dansede, og de, der så på. Derefter var foreløbig i alt fald de dansende ganske narkotiseret. En besættelse havde grebet dem. Flere og flere kom i ekstase. Besættelsen bredte sig fra orkester via de dansende til publikum og videre til alt i nærheden. Æggeblommen på tartarsnitten havde ondt ved at blive liggende. Den ville op at danse med. Ansjoserne på æggene rejste sig på halerne og dirrede i urskovsrytmen. Tjernerne rokke-rullede frem og tilbage med fade og flasker, og nede i garderoben nægtede overtøjet at blive hængende på knagerne.
>
> Endda var det altsammen ret fredeligt, selv om tre takter RR virkede som tre flasker champagne. Københavnerne er ikke sådan at bringe ud af fatningen. Men så fik man øje på noget, der foregik i det ene hjørne af dansegulvet.
>
> Warren Hulett og Ray Dickey...(to) faldskærmsjægere fra de amerikanske styrker i Augsburg, Vesttyskland...blev - skal vi kalde det henført. Rådhustårnet kunne være væltet, linie 3 have kørt Scalasalen rundt på to hjul og Larsen-Ledet være blevet direktør for De forenede Spritfabrikker, uden at de havde ladet sig afficere af det. De rokke-rullede bare. Rokke-rullede så de glemte tid, sted og skat. Først smed de jakkerne, så slipset, derpå skjorten. Og så holdt musikken op. Ellers havde de smidt resten. De opførte et rent strip-tease nummer, beruset indtil marven i knoglerne af urskovsrytmerne. Publikum dannede kreds om dem midt på dansehulvet, i gangene og helt op i fredelige gæsters smørrebrødsfade. Eventyrligt!
>
> Kisbye var personligt oppe ved orkestret for at lede slaget. Han fik hele salen til at danse med...Selv var han momentvis i ekstase; vendte det hvide ud af øjnene og slog hænderne sammen med klask, der må kunne have vækket sovende i Vanløse og Hellerup. Han og kapelmester Peter Plejl, der var indkaldt i den særlige anledning som rock'n'roll-ekspert, tog nogle vældige ture og smittede omkringsiddende. Amatørdanser-vinterbane-Adlonformanden, landsretsagfører Børge de Waal var tilstede og morede sig hjerteligt, dog uden at komme i ekstase. Måske følte han momentvis kannibalistiske lyster, men klarede sig med roastbeaf." (1)

Som det bl.a. fremgår af "æggeblommen på tartarsnitten" blev RR ikke introduceret på en tilfældig restaurant i København. National Scala, der var placeret på Vesterbro, hvor stormagasinet Anva ligger i dag, havde gennem 30'erne og 40'erne etableret sig som tidens helt store og mondæne forlystelsessted for det bedre borgerskab.

Det andet arrangement i forbindelse med introduktionen af RR forløb nogenlunde tilsvarende omend under lidt mindre eksklusive forhold i Folkets Hus på Enghavevej. Først ved arrangementet i KB-hallen levede RR nogenlunde op til de forventninger, som pressen havde stillet i foromtalen. Dette arrangement, der i Socialdemokraten 5/10 1956 betegnedes som "sæsonens hidtil største københavnerbegivenhed", blev i alle henseender det største i RR-lanceringsfasen. Under overskriften "Verdenssensationen RR introduceres" præsenterede

---

(1) BT 13/9 1956.



Program fra koncerten i KB-hallen 4. oktober 1956.

Kisbye i samarbejde med direktør Herman Gellin et program med over 100 medvirkende.

1) Jazzkoncert med Ib Glindemanns 14 mands orkester.
2) Jitterbug-mesterskab, 1. afd.: uden akrobatik.
2. afd.: med akrobatik.

pause

3) "Rock Battle": Ib Glindemanns Orkester
Bosse Waernbergs Orkester, svensk
Peter Plejls Orkester
Olle Ences Orkester, svensk
Ib Jensen medvirkede på et tidspunkt under "slaget" under Ib Glindemanns indslag. Hvert orkester fik fem minutter. Melodier efter eget valg. Der var 200 kr. i præmie til det orkester, der fik størst bifald. Dommer: en støjmåler.
4) Kavalkade af forbudte danse gennem tiderne: Wienervals, charleston, glassalsswing og jitterbug.
5) Rocksession.
6) "Sit down Rock", publikum.
7) "Rock Around The Clock": to skuespillere parodierede RR-dansen forklædt som Sofie Lorentzen og Lemmy.
8) Rock-finale: Amerikansk sexet RR-dans (Eva Lippert)
Dansk RR-dans.

Faktisk var programmet tænkt betydeligt mindre omfattende, men da interessen for arrangementet var overvældende, og billetterne blev revet væk, enedes man om at udvide det. Her kommer bl.a. Ib Glindemanns 14 mands orkester samt et af de svenske orkestre ind i billedet. En anden nyhed blev præsentationen af "Danmarks nye rocksanger nr. 1" (1) Ib Jensen, der også kom med på programmet i sidste øjeblik.

Arrangementet, der var tilrettelagt som en blanding af danseopvisning og koncert, forløb ifølge morgenpressen til såvel arrangørernes som de 4300 tilskueres store tilfredshed, og succesen var planlagt gentaget - ifølge Kisbye ligeledes for fulde huse - med tre forestillinger om søndagen, den 7. oktober.

Disse arrangementer måtte imidlertid aflyses, eftersom en "filmfotograf" for det amerikanske fjernsynsselskab "Telenews", Ole Neesgaard, kom ind i billedet. Neesgaard havde fået til opgave at lave et filmindslag om, hvordan københavnerne modtog RR. Eftersom dette var foregået ret så spagfærdigt, lancerede Neesgaard efter forestillingen via fire unge mennesker og nogle kanonslag de første RR-optøjer i Danmark. Disse optøjer, der afvikledes med politiets indgriben og under hovedstadspressens fulde bevågenhed, mundede den 5/10 1956 ud i den nævnte aflysning af de planlagte søndagsarrangementer, og den 6/10 1956 nedlagde politiet på Frederiksberg - hvor KB-hallen ligger - generelt forbud mod flere offentlige RR-stævner. Dette forbud blev det første af sin art herhjemme, og det kom til at danne afslutningen på Kisbyes lanceringsprogram i København. Efter disse første optøjer overvejedes et generelt landsdækkende forbud. Udgangen på disse overvejelser blev i første omgang ved skærpede forholdsregler i forbindelse med RR. Kun to købstæder, Odense og Ålborg, fulgte op med forbud. Senere efter optøjerne i provinsen nedlagdes der forbud mod RR i endnu flere provinsbyer.

Provinsen blev næste led i Kisbyes lanceringsprogram. Det program, der præsenteres her, svarede nogenlunde til det, som blev benyttet i National Scala, blot leveredes musikken nu af Ib Jensen, akkompagneret af rocksektionen fra Glindemanns orkester.

Den 7/10 1956 var der RR-opvisning i Silkeborg. Senere fulgte arrangementer i Esbjerg, Herning, Grenå...Afslutningen på Kisbyes lancering af RR i Danmark nåedes den 13-14/10 1956 i Randers og Århus. Arrangementerne her dannede med de ret voldsomme optøjer, de havde til følge, et afsluttende højdepunkt

(1) BT 4/10 1956.

i denne henseende, og da politiet i Århus forbød sidste aftenforestilling valgte Kisbye at aflyse alle fremtidigt planlagte offentlige RR-stævner.

> "Nu har jeg aflyst indtil videre, d.v.s. indtil der falder lidt ro over gemytterne. Desværre har det vist sig, at unge bøller har følt sig forpligtet til at møde op og foranstalte uroligheder efter forestillingerne ...". (1)

Andre arrangementer

I kølvandet på Kisbyes introduktion, som aldrig rigtig kom igang igen, fulgte en række arrangementer, hvor RR på forskellig vis var involveret som modefænomen eller som en slags kommercielt trækplaster. Blandt de største og mest omfattende af denne art kan nævnes RR-aftenerne på National Scala og RR-parodien på ABC-teatret.

Straks efter lanceringen tog man fra det mondæne National Scalas side initiativ til at lave en ugentlig RR-aften i ungdommens danserestaurant på 1. sal: Arena Dancing. Dette arrangement kørte hver onsdag aften et helt år

frem. Musikken til dette arrangement leveredes fortrinsvis af Steff's Orkester og med tidligere nævnte orkesterleder Peter Plejl som kontraktansat RR-sanger. Aftenen disponeredes således, at orkestret lagde ud med at spille et par timer til ordinær dans. Ved 23-tiden trådte aftenens RR-navn: Peter Plejl iført læderjakke frem i rampelyset og gav den som RR-sanger i et kvarters tid.

National Scala var det eneste danseetablissement, der i større stil tog RR op med vedvarende arrangementer over en længere periode. Det er karakteristisk, at en sanger som Ib Jensen med det skandaløse ry, han efterhånden havde tiltaget sig, ikke fik et ben inden for i National Scala. Her i Arena Dancing, hvor fortrinsvis det bedre borgerskabs børn samledes, dyrkede man den pæne og afdæmpede form for RR, ikke så meget p.g.a. musikkens og dansens indre kvaliteter, men mest af alt fordi den var moderne; den var ifølge Peter Plejl "oppe i tiden".

Det andet sted, hvor RR blev inddraget, var på ABC-teatret i "ABC-revuen for viderekomne", hvor Ib Jensen og Ib Glindemanns Orkester engageredes til sammen med Keld Petersen, Dirch Passer og Bjørn Puggaard-Müller at lave en parodi på RR. ABC-revuen kørte dagligt fra den 15/10 1956 og sæsonen ud. Selv om RR-indslaget her var ret harmløst, understreger bl.a. politiets alvorlige holdning til det lille revyindslag noget af den skepsis og mystik,

(1) Ekstra Bladet 17/10 1956.

Ib Jensen på ABC-teatret. Avisbilledtekst: Lige før fænomenet Ib Jensen blev anholdt og slæbt ud af frederiksbergbetjenten - Dirch Passer. (Aftenbladet 16/10 1956).

som omgærdede RR efter Kisbyes dramatiske lancering. Oprindelig var indslaget planlagt som finale på revyen; men af frygt for efterfølgende optøjer beordrede Frederiksbergpolitiet (som jo egentlig havde nedlagt forbud mod RR) indslaget flyttet til slutningen af 1. akt.

Revy-indslaget indeholdt alle de elementer i RR-fremstillingen, som den var blevet lanceret med, lige fra musik, dans til ekstase og optøjer. Robert Arnold havde lavet "Politi Rock" til lejligheden.

"Hvis du føler trang til sjov i gaden,
vogt dig.
Du må ikke more dig i staden,
vogt dig.
For så får du en på karbonaden,
vogt dig.

Hvis du vil ha' rock'n'roll'en
så skal du få rock'n'roll'en
nok af sjov og rock'n'roll'en.
Når politiet spiller rock, 1)
så går det ganske givet nok.
Når politiet spiller rock, o.s.v. 2)

(1) Der hentydes her til et arrangement i Tivolis Koncertsal den 6/10 1956, hvor politiet selv til fordel for "Politiets sølvpapirindsamling" (Information 6/10 1956) engagerede Preben Uglebjerg og Steffs Orkester til en afdeling rok og rul og dermed trodsede det forbud, der var trådt i kraft samme dag.
(2) Aftenbladet 16/10 1956.

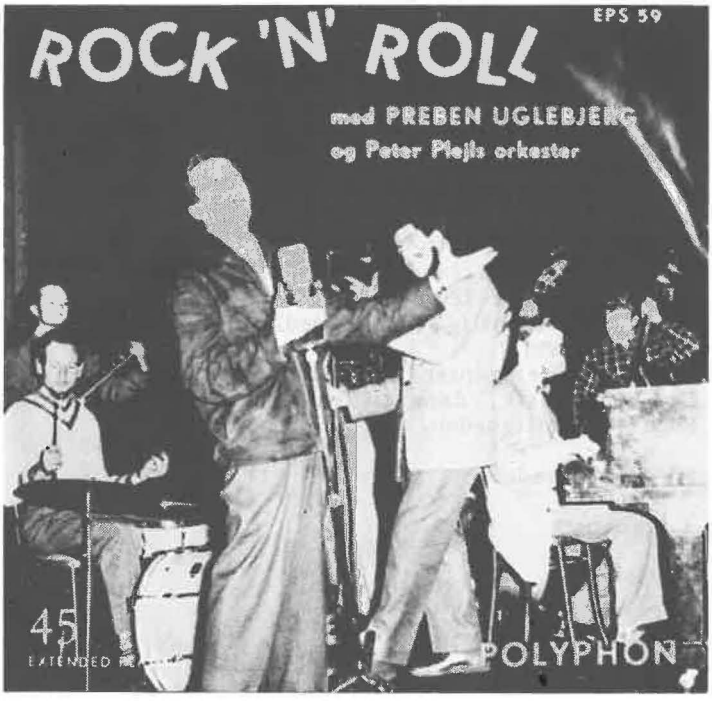
Ib Jensen nåede lige at synge det RR-nummer, før han gik i ekstase og blev slæbt ud af tre uniformerede betjente: Passer, Petersen og Puggaard-Müller.

Grammofonplader

RR-lanceringen blev fulgt op af en relativt stor interesse for fænomenet fra den danske grammofonpladeindustris side, og det kom til ikke så få indspilninger med danske sangere og orkestre.

Efter sin debut i KB-hallen 4/10 1956 fik Ib Jensen et pladetilbud fra Odeon. Han skulle sammen med rocksektionen fra Glindemanns orkester indspille fire danskoversatte RR-numre (1). Ib Jensen valgte imidlertid at spekulere over tingene, og tilbudet blev aldrig realiseret.

Det blev derimod Preben Uglebjerg, der sammen med Peter Plejls Orkester indspillede den første danske RR-plade. Indspilningen blev foretaget den 10/10 1956 i Odd-Fellow Palæet og resulterede i en EP (Polyphon EPS 59) med følgende fire numre: "Highland Rock" ("Rockin' Through The Rye")/"Pas På!" ("Rock Right")/"The Saints Rock'n'Roll"/"Vi Rokker os ikke"(Heartbreak Hotel"). De tre første numre var fordansket fra Bill Haley, det sidste fra Elvis Presley.



Pladecover fra Danmarks første RR-plade.

Ib Jensens pladedebut fandt sted nogle måneder senere, hvor revysuccessen "Politi Rock" forevigedes i shellak 78 rpm for Sonet. Bagsiden blev et nummer i Ib Jensens mest brugte sangstil, scat-sang: "Rock Me Baby".

Inden sommeren 1957 havde en meget stor del af vore hjemlige etablerede

(1) BT 8/10 1956.

stjerner forsøgt sig på plade inden for genren. Gustav Winkler kom på Tono med "Københavner Rock"/"Vi rokker os ikke" på 78 rpm. Svend Asmussen lavede EP'en "Rockin' With Svend". Ja, selv navne som Victor Cornelius, Buster Larsen (begge Polyphon) og Lisbeth Fransen (Philips) kom med nogle mere eller mindre parodiprægede forsøg. (1)

Som det fremgår, var den kommercielle interesse omkring dansk RR ret så omfattende. Ikke kun forlystelsesbranchen, men også pladebranchen som helhed gik efter lanceringen i gang med ganske uforpligtende forsøg på at udnytte RR som modefænomen i kommercielt regi.

Resultatet heraf blev en dansktekstet, sofistikeret og veltilpasset RR, som henvendte sig til en meget bred og ubestemmelig publikumsgruppe.

Helt generelt forblev RR i lanceringsfasen et, set på danske forhold, ret så diffust fænomen omgivet af kommerciel og publikumsmæssig nysgerrighed; men uden nogen egentlig fast defineret funktion og uden nogen tilknytning til socialt afgrænsede brugergrupper. Lanceringsfasens RR var i sin brede appeal miljøuspecifik.

c. Dansk rock'n'roll-musik 1956

Antallet af orkestre og sangere, som tegnede det rent musikalske billede af RR i introduktionsfasen herhjemme, var meget begrænset, idet det udgjordes af hovedsagelig to orkestre og tre sangere. Det er karakteristisk, at alle såvel orkestre som sangere havde haft Kisbye som deres forbindelsesled til RR; det var i første omgang ham, som havde engageret dem eller for den sags skyld lanceret dem som RR-musikere.

Orkestrene

For de to orkestres vedkommende gjaldt det, at de begge i forvejen var kendte og populære navne inden for jazzmusikken, og at de på ingen måde betragtede deres engagement ved RR-musikken som et kunstnerisk opgør med jazzen.

Ib Glindemanns Orkester var ifølge Musikrevue (juli 1956) "Danmarks eneste store jazzorkester". Det kørte rent instrumentalt, og stilistisk var det Stan Kentons gennemarrangerede bigbandstil, man havde som forbillede. Orkestret var som helhed involveret i alle de store RR-arrangementer, der blev holdt (KB-hallen, Århus, ABC-teatret). Samtidig dannedes der fra bandet en femmands rocksektion, som under ledelse af Rolf Billberg bakkede Ib Jensen op rundt omkring i landet.

Peter Plejls Orkester var i modsætning til Ib Glindemanns et orkester, der primært kørte på amatørbasis. Orkestret havde været fast husorkester i Dansehallen i Kødbyen i forbindelse med danseundervisningen i årene 1951-54 og spillede også jævnligt til Danseklubbens (se side 138) arrangementer til 1956 og var generelt ved RR-periodens start blevet meget populært blandt den københavnske ungdom; så populært, at der opstod problemer med orkesterforeningen, der varetog de professionelle musikeres interesser. Orkestret havde en skiftende besætning fra fem til syv mand og kørte - bl.a. med lejlighedsvis forsang af Plejl selv - med et moderne jazzpræget repertoire, som spændte helt ind i populærgenren. Plejl fortæller selv:

> "... vi prøvede at mixe det og havde ikke svært ved nøjagtig at spille den musik, vi havde lyst til at spille, selv om vi fik penge for det, for det var det, ungdommen ville høre. Hvad angår stil betragtede vi os som modernister; den gamle stil som New Orleans jazz var ikke sagen

(1) Musikrevue dec. 1956 s. 287/feb. 1957 s. 38/marts 1957 s. 93, 124.

og den tog vi afstand fra. Det var det moderne - bebop, og det var derfor de moderne musikere fra Amerika, mine kammerater og jeg så op til. Favoritterne var f.eks. Dizzy Gillespie og senere Stan Getz ... Louis Jordan ... Interessemæssigt var det jazzen, der optog os og som vi dyrkede som hobby". (Peter Plejl) (1)

Orkestret, der lejlighedsvis optrådte under navnet "Peter Plejls RR-orkester", blev i realiteten det første danske RR-orkester. Det var dette orkester, der sammen med Uglebjerg lancerede RR - både live og på plade. Orkestret backede også ved forskellige lejligheder Ib Jensen op, bl.a. i Kødbyen.

Sangere

Som allerede nævnt var det "den unge lovende" sanger, entertainer og skuespiller, Preben Uglebjerg, som "lancerede RR-bacillen" herhjemme (2). Uglebjerg var denne tids helt store navn inden for refrain- og slagersang med en lang række pladesuccesser bag sig for Nordisk Polyphon. Det er nok med denne baggrund man først og fremmest må betragte hans tilknytning til RR. Selv om han af en af Kisbyes dansepiger (Inge Levin) (3) betegnedes som en af Danmarks få "rigtige rocksangere", blev det ikke ham, der i større stil blev forbundet med genren. Vi har kun registreret ham som værende aktivt involveret i tre af de absolut første RR-arrangementer. Herefter vendte han tilbage til den brede folkeunderholdning.

Peter Plejl akkompagneret af Steffs Orkester i "Arena Dancing", National Scala.

(1) I det følgende vil blive benyttet en række citater stammende fra en række interviewer, som vi foretog i foråret 1979.
(2) Musikrevue juni 1957.
(3) Politiken 16/10 1956.

Peter Plejl, som også gjorde sig som solist, havde som nævnt efter Uglebjergs RR-introduktion i National Scala kontrakt med restaurationen et år som RR-sanger på den ugentlige RR-aften.

> "Jeg tror, jeg kom kl. 11 og gik 11:15, så det var et nemt arrangement. Jeg fik så vidt jeg husker 150 kr. stukket i hånden for at stå i en læderjakke i et kvarter og synge tre numre, og det interesserede mig kun for pengenes skyld". (Peter Plejl)

Herudover optrådte Plejl også lejlighedsvis som RR-sanger med sit eget orkester, men kun på bestilling.

Ib "Rock" Jensen under sin debut i KB-hallen.
(Social-Demokraten 5/10 1956, hel avisside).

Det er karakteristisk for Uglebjerg og Plejl, at de omend i forskellig grad, begge var kendte og etablerede navne inden for underholdningsbranchen. Dette forhold gjaldt imidlertid ikke for periodens tredie sanger, Ib Jensen, som mere end nogen anden kom til at dominere billedet. Ib Jensen var en

decideret Kisbye-opfindelse; han debuterede ved KB-hal arrangementet. Interessant ved Ib Jensen var det, at han faktisk som den eneste person inden for genren, omend i begrænset omfang, blev lanceret. Dette skete lige ind i myten om en vis lastbilchauffør fra USA, hvis ry kun i meget begrænset omfang var nået til Danmark endnu. I underoverskriften til BT den 4/10 1956 spørges der direkte: "Får Danmark også en Elwis Presley?" (vor understregning) - og der fortsættes i beskrivelsen af KB-hal arrangementet:

> "Blandt de nye numre er præsentationen af en 20 årig ung mand, der skulle have gode chancer for at blive Danmarks rocksanger nr. 1 - i stil med Amerikas Elwis Presley. Han hedder Ib Jensen og er murer. I sommer vandt han en amatørkonkurrence på Kastrupfortet, og under prøverne de sidste dage vakte han vild furore blandt jitterbuggerne." (vor understregning) (1)

Dagen efter KB-hal arrangementet kunne man i Berlingske Tidende læse om "den danske Elwis Presley". I Ekstrabladet tituleredes han som "rok og rul konge" (2) og blev således - omend uofficielt - den første danske majestæt på området. I Ekstrabladet og Social-Demokraten kunne man iøvrigt få korrigeret et par facts om ham. Han er ikke murer, men sadelmager, og hans alder er omkring de 23-24 år.

Det der mest udpræget adskilte Ib Jensen fra de to øvrige sangere, og det, han frem for alt blev kendt for, var hans meget ukultiverede og upolerede sang- og sceneshow. Han var i musikkens vold, i konstant aktivitet på scenen, lavede alverdens krumspring: smed sig ned, rullede rundt, rejste sig på knæ ... alt imens han (ifølge Peter Abrahamsen og Peter Plejl, som har oplevet ham:) "hylede og skreg". Greta Kisbye fortæller om Ib Jensen:

> "- han var så fri - ikke hæmmet af nogetsomhelst - han gik bare med på løjerne. Han var overhovedet ikke noget musikalsk geni ..., men han havde publikumstække." (Greta Kisbye).

Ib Jensen siger det selv på følgende måde:

> "Rent sangligt er der vist ikke meget at prale med. Det er heller ikke det, jeg vil gøre i. Det er dette at rive folk med. Åbenbart har jeg visse evner for det." (3)

Ib Jensen blev uden diskussion det mest dominerende navn i forbindelse med RR-lanceringen; allerede den 25/10 1956 betegnedes han som "vor første rock'n'-roll sanger, Ib "Rock" Jensen", det navn han sidenhen har måtte leve med. Hans egen stærke usikkerhed og skepsis over for branchen begrænsede imidlertid hans virke.

> "Jeg aner faktisk ikke, hvad det hele drejer sig om, og jeg er sikker på, at Kisbye nok skal sørge for mig. Det er ham jeg kan takke for, at jeg er kommet frem overhovedet." (4)

Efter Kisbyes foreløbige punktum for offentlige RR-arrangementer den 14/10 1956, hyredes Ib Jensen til rockparodien på ABC-teatret. Denne kører sæsonen ud, hvorefter han tager til Sverige i to år, og herefter er det egentlig meget begrænset, hvad vi hører til ham.

---

(1) BT 4/10 1956.
(2) Ekstrabladet 5/10 1956.
(3) BT 8/10 1956.
(4) Ibid.

Musikernes holdning til rock'n'roll-musikken

Selve musiksiden af RR var på mange måder præget af den holdning, som musikerne indtog i forhold til RR. Denne holdning må ikke mindst betragtes på baggrund af samtidens - som vi også så det i foromtalen - meget diffuse opfattelse af, hvad RR-musik er. Samtidens meget distancerende holdning - af både ironisk og moralsk fordømmende art - og dens entydige stempling af musikken som værende et farligt og uæstetisk kulturprodukt tilhørende en bestemt ikke dannet aldersgruppe, var altsammen aspekter, som stærkt mindskede RR-musikkens attraktionsværdi, set fra et musikersynspunkt. Det var stadig den moderne jazz, som var målet for den idealistiske musiker.

Den helt generelle holdning til RR-musikken fra de aktive musikudøveres side bar også præg heraf. Dette ytrede sig bl.a. i en udpræget afstandtagen til RR-musikken: man ville ikke være ved den. I anmeldelsen af premieren på rockindslaget på ABC-teateret finder man følgende farvede beskrivelse af en velrenomeret orkesterleder:

> "Glindemann satte ind med sit orkester, så væggene dirrede (under prøverne sprang 5 elektriske pærer) og gav sig til at læse dagens avis, da pigerne kom frem og rokkede og rullede." (1)

Man distancerede sig fra RR som kulturform, og man demonstrerede sin distance i handling og ord for bagefter at begrunde sin egen deltagelse på den eneste legitime måde, nemlig den økonomiske. Trommeslageren fra Glindemanns orkester, Jørn Elniff giver følgende forklaring til Social-Demokraten Randers:

> "Vi er sgu heller ikke glade for det ... Det er en pine at skulle tvinges til at spille sådan noget juks, - det er jo ikke andet end fluer i bøtten og gødning i lommerne. Men vi var nødt til at tage imod tilbuddet, - en Italienstourne gik i vasken, og vi stod med håret ned ad nakken og måtte tage imod det første det bedste tilbud." (2)

Orkesterleder Peter Plejl beskriver orkestrets forhold til RR dengang på følgende måde:

> "... først og fremmest kaldte vi os selv for jazzmusikere ... Vi opfattede ikke os selv som nogen, der syntes, at RR var sagen måske snarere tværtimod. Det var nok den kommercielle side af vores musik ... Vi var i virkeligheden nogle farisærer, vi ville gerne være idealister, men vi ville også gerne tjene penge." (Peter Plejl).

Plejl udtrykker sig også om sig selv som RR-sanger, idet han siger tingene på følgende måde:

> "Alt, hvad jeg foretog mig i forbindelse med RR var rent kommercielt. Jeg var en parademager i det stykke." (Peter Plejl)

Den holdning som musikerne lagde for dagen i forholdet til RR indeholder altså to aspekter: På den ene side tog man afstand fra musikken som kunstart, på den anden side påtog man sig pr. kontrakt at føre den frem for offentligheden som en ny musikform.

Musikken

Vi skal nu forsøge at danne os et indtryk af den musik, der i 1956 blev lanceret under betegnelsen RR-musik.

---

(1) Aftenbladet 16/10 1956.
(2) Social-Demokraten Randers 15/10 1956.

I pressen opfattedes den første danske RR-musik udelukkende som et kvalitativt dårligt derivat af jazzmusikken. Man reflekterede kun indholdsmæssigt - omend i ironiserende vendinger - over RR-musikken på to planer, nemlig et rytmisk, hvor det markante afterbeat fremhævedes, og et dynamisk, hvor man lod forstå, at RR var karakteriseret ved et ekstremt højt styrkeniveau. Derudover blev RR-musikken kun kvalitativt behandlet og karakteriseret som jazzmusik, vel at mærke dårlig jazz. En anmelder gav følgende forklaring på den RR, der blev spillet ved et arrangement, hvor Ib Jensen og Glindemanns rocksektion medvirkede:

> "Ganske simpelt hen fik man serveret den primitiveste form for jazz, ... Når forestillingen i Randers blev reddet skyldes det, at det dansk, svenske jazzorkester ... nu og da spillede ægte jazz." (vor understregning) (1)

Reelt må man nok fra en intern musikalsk synsvinkel karakterisere overgangen til RR som en decideret ny musikstil i 1956 som værende betydeligt mindre markant, end man fornemmer den bare et par år senere. Dette gælder ikke mindst i Danmark, hvor det i 1956 primært var Bill Haleys musik, der eksisterede under betegnelsen RR.

Afgørende for den musik, der blev spillet, har ikke mindst været musikernes/sangernes egen opfattelse af RR-musikken. Hvad specielt var der ved RR som musikart, set med deres øjne? Vi har tidligere nævnt orkestrenes erklærede tilknytning til jazzmusikken og været inde på den mere eller mindre udtalte distance, man lægger til RR-musikken; men hvordan opfattes RR egentlig stilistisk i forhold til jazzen?

> "I realiteten var RR jo ikke andet end det vi havde spillet i årevis ... Hvad er RR andet end bluesmusik, hvor man meget tydeligt understreger rytmen, så den bliver brugbar for dans. En moderniseret boogie woogie ... og den er karakteriseret ved, at der er en der synger, og så har han en stærk rytmegruppe bag sig. I det stykke lignede det vi spillede RR - vi kaldte det ikke selv RR." (Peter Plejl)

Plejls udtalelse kan bl.a. illustreres med en privatoptagelse fra Dansehallen i Kødbyen, marts 1955, hvor Peter Plejls Kvintet blandt meget andet spiller "Shake Rattle and Roll" annonceret som R&B. Nummeret er tydeligt inspireret af Bill Haleys coverversion af Joe Turners nummer. Teksten er i Bill Haleys stuerene køkkenversion, og musikken bærer også - p.g.a. et par identiske riffs i sax-gruppen - et umiskendeligt præg af Haley. Det er værd at mærke sig, at anmelderen af denne Bill Haley indspilning i Musikrevue, januar 1956, som tidligere nævnt også genrebestemmer dette nummer som R&B.

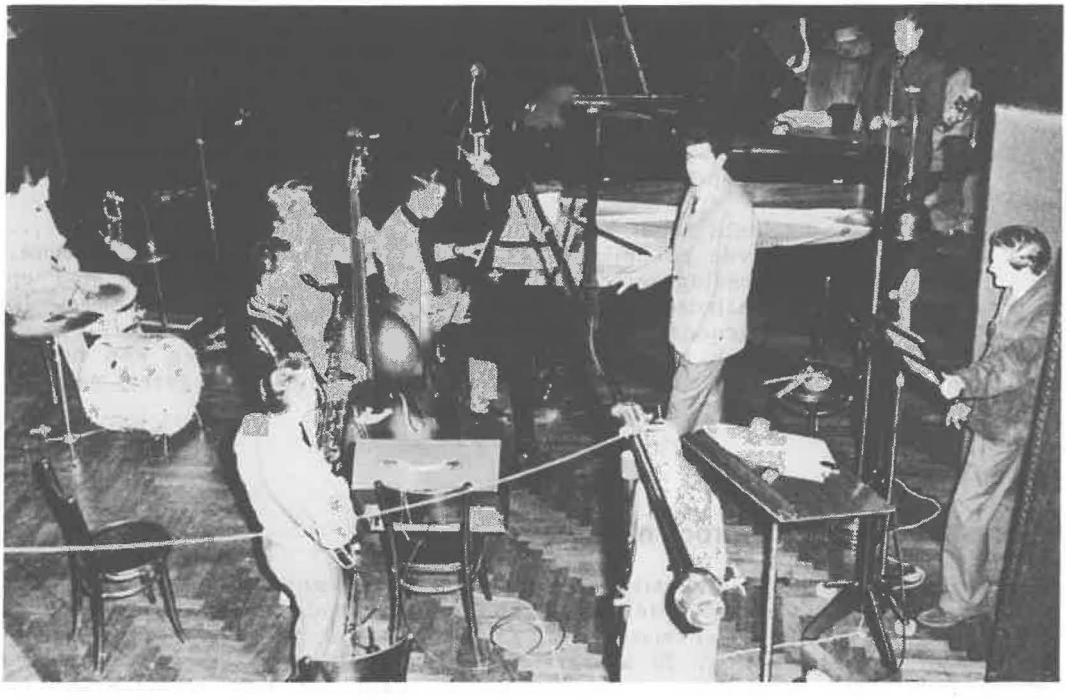
For Plejl var de rent musikalske kriterier for RR ikke væsensforskellige for dem, som gjaldt for jazzen. Dette understreges også i hans opfattelse af RR som en mest af alt kommercielt opfundet etikette, der påhæftes en del af jazzen.

Pladeindspilningerne med dansk RR fra dengang har også et tydeligt jazzpræg over sig. Selv om de nok i instrumentation og besætning har mange lighedspunkter med, hvad der både tidligere og senere benyttes i RR-musikken, er der dog i musikalsk, stilistisk henseende ingen væsentlige kriterier for at kalde musikken andet end let, underholdningspræget jazz. Om tilblivelsen af den første danske RR-plade fortæller Plejl:

> "De indspilninger der begyndte at komme fra USA var guddødeme med sådan nogle forfærdelige mennesker som Elvis Presley, som vi intet som helst havde tilovers for. Men han tog ligesom patent på RR ... Da man fra et pladeselskabs side ønskede at lave en plade med RR ... tog man Preben Uglebjerg, der efter vores mening iøvrigt overhovedet ikke havde

(1) Randers Amtsavis 15/10 1956.

fornemmelse for jazz. Han var villig til at indspille en RR-plade, og ville gøre det med vores orkester. Som bunden opgave fik vi at tage fire af Elvis Presleys hits (må huske forkert, der er et Elvis Presley nummer og tre Bill Haley numre på pladen (vor tilføjelse)) og lave dem om med dansk tekst og musik; men iøvrigt et fuldstændigt bundet plagiat af de tilsvarende amerikanske indspilninger ... Arrangementerne lavede jeg på den måde, at der ikke lå andet i det, end at aflytte pladen 50 gange og lave arrangementet så tæt på den amerikanske som muligt. Det var grammofonselskabets ønske ... Der sad vi så og nørklede med at få den strikket sammen, holdt et par prøver og indspillede så pladen. Vi følte absolut ikke det var noget vi havde lyst til at lægge navn til; vi tog halvvejs afstand fra pladen som værende grusom kommerciel." (Peter Plejl).



Fra indspilningen af den første danske RR-plade, den 10. oktober 1956 i Odd-Fellow palæet. Længst til højre ses Preben Uglebjerg, stående ved flyglet ses Peter Plejl, som dirigerede ved denne lejlighed.

Ved at sammenligne pladens fire numre med de originale amerikanske oplæg, er det især m.h.t. sangstil, man mærker den afgørende forskel. Uglebjergs pæne, velartikulerede og velpolerede, mikrofonprøvede foredrag af f.eks. "Vi rokker os ikke" står i skarp modsætning til Presleys mumlende og decideret ukultiverede syngemåde på originalen, "Heartbreak Hotel". På orkestersiden er det specielt i de melodisk prægede og tit i harmonisk henseende vidtspændende improvisationer, man fornemmer musikernes jazzorienterede tankegang. Dette forhold er iøvrigt også kendetegnende for en sanger som Ib Jensen, hvis sangstil for en meget stor del kan karakteriseres som bebop-inspirerede vokalimprovisationer. Ib Jensen kaldte selv sin sang for RR-sang og definerede den på følgende måde:

"Det ligger i rytmen det hele. Det er en slags blues, alligevel ikke helt det. Man skal hele tiden være lidt foran orkesteret, og så må man give alt, hvad man har i sig, både stemme og krop. Det er vidunderligt at leve med i den." (1)

Selv om Ib Jensen opfattede sig selv som RR-sanger, må hans meget specielle scat-sangstil som nævnt i meget høj grad henføres til jazzen. Tekstligt bestod hans sang primært af en række "uforståelige" fonetiske lyde, ind imellem afvekslet med et enkelt ord som f.eks. "rock" eller "roll".

Helt generelt må lanceringsfasens danske RR-musik nok siges at have indeholdt en overvægt af elementer, som i udpræget grad tilhørte jazzen. Dette forhold er ikke tilfældigt, eftersom musikerne ikke syntes at være særlig bevidste omkring RR som en specifik musikstil.

To af de folk, som i næste periode kom til at tegne billedet som aktive RR-musikere, fortæller følgende om deres møde med lanceringsfasens RR-musik i KB-hallen.

"Det var en sophistikeret rockmusik. Men der var ikke ret meget rockmusik i den, det var bigbandmusik udsat for hårdt to og fire-slag. Jeg var forbavset over det, fordi jeg regnede med, at jeg skulle ind og høre rockmusik som Bill Haley eller Fats Domino, men det var bare Københavnerrock ... og sådan noget, virkelig taget op fra den mest talentløse side." (Peter Abrahamsen)

"Der var i det hele taget intet, der havde med RR at gøre derinde ... Ib Glindemann havde et dejligt orkester, han spillede nogle swingnumre, og så slog trommeslageren et kraftigt afterbeat, og blæserne stod op på stolene og spillede, og så troede de, det var RR allesammen. Ib "Rock" Jensen for rundt lige nedenfor scenen og skreg: rock, rock, rock, ellers ku' han ikke høres. - Og det var altså RR ... jeg kan huske, jeg tænkte: Det her det har sgu ikke meget med RR at gøre, men der stod på plakaten, at det var det!" (Peter Tortzen).

d. Pressens reaktion på rock'n'roll-fænomenet

Var foromtalen af RR i kvantitativ henseende af begrænset omfang, så er det karakteristisk, at pressens interesse for fænomenet kendeligt øgedes med introduktionen i Danmark. Det materiale, som ligger til grund for vurderingen af pressen, udgøres af ca. 70 avisartikler (2) fordelt over tidsrummet september-oktober 1956. Artiklerne - fordelt på 15 dagblade med hovedvægten på hovedstadspressen - udgør et nogenlunde bredt udsnit af den danske presse.

Det er karakteristisk, at den samlede presses behandling af RR-fænomenet i kvalitativ henseende er ret ensartet uden de store forskelle i holdning. Derimod er den spalteplads man ofrer på sagen stærkt varierende. Af de store landsaviser er det først og fremmest Information, Kristeligt Dagblad og Land og Folk, som minimalt behandler emnet.

Det faktum, at den samlede presse i det følgende anskues under ét, vil muligvis medføre nogle begrænsninger, idet de ansatser, der eventuelt måtte være til minimale meningsforskelle, udelukkes. Den væsentligste opgave er imidlertid at belyse den generelle og dominerende enighed, der præger pressen i beskrivelsen af RR-fænomenet.

Pressens interesse for RR-fænomenet faldt i to faser. Hvor der i den første fase udvistes en moderat interesse for fænomenet, så blev interessen i anden fase kendeligt øget. Skæringen mellem de to faser går ved de første RR-optøjer

(1) Ekstrabladet 5/10 1956.
(2) Jf. litteratur- og materialelisten.

(4/10 1956), som blev signalet til det helt store presseflip. Af vort avismateriale falder 1/4 på foromtale og første fase. Resten går på en beskrivelse af RR-optøjerne og de konsekvenser, de får i form af aflysninger, forbud m.v. Disse stadigvæk rent kvantitative forhold mere end antyder, hvor pressens hovedinteresse i forholdet til RR lå, nemlig i at forbinde optøjerne direkte med musikken og dansen. Pressens interesse på dette område fremgår iøvrigt også tydeligt af behandlingen af den første optøjerfri fase. Af 17 avisartikler fra før den 4/10 indeholdt de 12 direkte henvisninger til de optøjer, som RR havde "forårsaget" i udlandet. Eks.:

> "... Politiet i USA, England og andre lande kæmper forgæves mod horder af unge mennesker, som går helt af amok, splitter inventar i dansesale og restauranter, ødelægger biografer, hvor der var rock'n'roll film og i det hele taget opfører sig som gale." (1)

Man lader forstå, at RR er "forbudt i mange lande" (2) og benytter hele to artikler på at referere de omfattende optøjer, som knyttede sig til forevisningen af "Rock Around The Clock" i Oslo, den 20-22 september 1956. Sidst får man følgende foromtale af RR-lanceringens største arrangement:

> "Hvis København er sluppet nogenlunde helskindet fra RR-vanviddet til dato, så er det sket nu. På torsdag arrangerer Gellin i samarbejde med ... Kisbye et rock'n'roll show i KB-hallen." (3)

De første RR-optøjer i Danmark var altså ikke, som pressen og domstolen bedømmer det, en begivenhed, der entydigt og isoleret kunne begrundes udfra en filmfotograf og hans medsammensvorne. Pressens forventningsprægede journalistik i første fase må også drages med ind i billedet. I denne forbindelse er det værd at mærke sig, at RR-optøjerne overalt i udlandet var blevet en pressebegivenhed, så den danske presses forventninger var altså ikke helt ubegrundede.

Pressedækningens anden fase - altså efter at optøjerne var blevet introduceret - blev på mange måder et afgørende afsnit i RR-musikkens historie i 50'ernes Danmark. Denne fase udgjorde den eneste større behandling af dansk RR-musik, og tilsammen med den omfattende pressedækning af filmoptøjerne i august 1957 blev den stort set den eneste avisomtale, som RR-musikken fik tildelt i 50'ernes presse. Den vurdering, som pressen her giver af RR, bliver derfor vigtig, fordi det på mange måder er den, der bliver gældende 50'er perioden ud.

Som et eksempel på overgangen fra den optøjerfri første fase til anden fase bringes klip fra to anmeldelser fra den 5/10 1956 af arrangementet i KB-hallen. Det første er fra en morgenavis (Social-Demokraten), det andet er fra andenudgaven af Berlingske Tidende.

> "Rock'n'roll stævnet i aftes i KB-hallen blev sæsonens hidtil største københavnerbegivenhed. 4300 fyldte hallen til sidste plads, og de var ellevilde af begejstring. Stemningen nåede op på større højder end selv ved de mest succesrige jazzkoncerter. Praktisk taget alle lod sig rive med af den meget primitive, men meget inciterende rock-rytme. Folk stampede i gulvet og klappede takten med hænderne ... - men ikke på noget tidspunkt så nogen kunne blive ophidset til ballade på gaden bagefter." (4)
>
> Overskrift: "Rokkende KB hal. Politiet måtte rydde gaden efter rock'n'roll."

---

(1) National Tidende 30/9 1956.
(2) Ekstrabladet 14/9 1956.
(3) Aftenbladet 24/9 1956.
(4) Social-Demokraten 5/10 1956.

"Man menes ikke at have oplevet noget lignende. Musikerne lå rundt på tribunen, spillede på deres instrumenter. Flere af dem havde smidt skjorten og undertrøjen. Tonernes hvinen og publikums brølen fik larmen i salen til at stige til øredøvende højder.
Sådan forløb københavnernes møde med rock'n'roll i aftes i KB-hallen. De alleryngste fortsatte efter koncerten udenfor hallen. Der blev skreget og piftet og danset. Tilslut skaffede en deling betjente, 28 mand med solide stave, ro i kvarteret. Ib Glindemanns orkester leverede aftenens eneste musikalske bidrag." (1)

Disse to anmeldelser er på mange måder repræsentative for den holdningsændring, der præger pressens forhold til RR, efter at optøjerne er blevet lanceret. Fra at vurdere RR i lutter positive termer svinger man over til en mere negativt ladet holdning og sprogbrug.

Vi vil prøve at illustrere pressens syn på RR i anden fase. Hvad er RR-musik, og hvad forårsager den ifølge pressen?

"Det er temmelig meningsløst fup, hvis ydre kendetegn er smagløse udover enhver beskrivelse. ... En kras rytme gentaget i det uendelige blev presset ud igennem højttalerne med en sådan volumen, at man tilsidst hverken kunne høre eller se." (2)

"Danselærerne advarer blot mod rock'n'roll - Flertallet af danselærere mener, at den nye dans og musik blot går ud på slagsmål og sexorgier." (3)

"I spørgsmålet om rock'n'roll mener jeg ikke det kan være Statsradiofoniens opgave at udbrede kendskabet til den, når vi får oplyst, at det drejer sig om massehysteri." (4)

"Desuden henviser politiet til, at rok og rul ikke kan siges at have kulturel betydning." (5)

"Nogen af de unge mennesker var kommet i ekstase, siger politiet. Et par stykker smed sig ned på vejen foran en trambus, der måtte standse op. De unge mennesker lå og rokkede." (6)

"... Det blev tilstrækkeligt bevist, at rytmen i rock'n'roll kan besætte ... så ellers stille og rolige mennesker begynder at opføre sig på en måde, som afrikas vildeste kannibaler vil misunde dem. ... der manglede bare tremmerne for at man kunne føle sig hensat til abeburet i Zoologisk have." (7)

"Inde i tivoliejer Palle Sørensens telt fik de importerede københavnske hysterikere efterhånden pisket stemningen op så de lokale bøller kunne begynde optøjerne udenfor." (8)

(Alle understregninger er vore)

Pressens behandling af RR-fænomenet var især karakteristisk ved dens totalt manglende interesse for RR som musikform. Dette forhold understreges også

---

(1) Berlingske Tidende 5/10 1956, 2. udg.
(2) Social-Demokraten Randers 15/10 1956.
(3) Overskrift i Social-Demokraten 5/10 1956.
(4) Statsradiofoniens chef, Lawaetz i Social-Demokraten 5/10 1956.
(5) Politiken 6/10 1956.
(6) BT 15/10 1956.
(7) Lolland Falster Folketidende 19/10 1956.
(8) Demokraten 15/10 1956.

i datidens førende musiktidsskrift, Musikrevue, hvor man kan iagttage en tydelig holdningsændring til RR-musikken, efter at den var blevet introduceret herhjemme. Under rubrikken, JAZZ, kunne man i starten af året finde relativt seriøse og positive anmeldelser af Bill Haleys første plader, men i september-oktober fik RR-musikken sit stempel, og her finder man i en anmeldelse af RR-musik af Carl Perkins og Gene Vincent genren beskrevet som "sexmusik" ... "for de alleryngste". Efter denne tid var hovedparten af de informationer, som dette blad gav om RR-musik, henvist til pladeselskabernes annoncespalter, og ikke engang bladets pop-pladeanmelder beskæftigede sig med den.

Faktisk var det RR-musikkens lod i lanceringsfasen, at den fortrængtes og isoleredes i forhold til den gængse borgerlige kultur. Ikke i et eneste tilfælde ulejligede man sig i den etablerede musikkritikerinstitution til at analysere RR som en musikart. RR var i musikalsk forstand et udskud, der ikke havde noget med musik at gøre. Som det fremgår af citaterne side 122, var det musikkens effekt på publikum, man havde travlt med. Der var en udbredt tendens til, at man beskrev denne musik i snæver forbindelse med selve forbrugssituationen. Det, man således vurderede, var derfor i meget høj grad musikkens evne til at aktualisere og forstærke forskellige "uheldige" drifter hos publikum. Det mest iøjnefaldende kendetegn ved pressens behandling af RR i lanceringsfasen var netop det forhold, at den helt explicit opererede med en opfattelse af RR-musikken (i nogle tilfælde dansen) som udløser af primitive og farlige instinkter hos det ungdommelige publikum. Massehysteri, sex og især ekstase og vold blev nøglebegreber i pressens skildring af RR-fænomenet i Danmark. Identifikationen mellem RR og vold var foretaget.

Det forhold, at pressen i så udpræget grad, som det var tilfældet, var i stand til at sætte RR i et så dårligt lys, må skyldes, at den endnu ikke - i større stil - var underlagt nogen form for hensyntagen til økonomiske interesser i forbindelse med beskrivelsen af RR-musikken. RR var f.eks. endnu ikke i større grad integreret i noget pladeindustriapparat. De økonomiske interesser, der var forbundet med RR, var kun knyttet til et par enkeltpersoner, bl.a. Kisbye.

Afrunding

Den RR, som præsenteres i Danmark i lanceringsfasen, var i sin udbredelse miljøuspecifik. Den blev i meget høj grad lanceret som et modefænomen med hovedvægten lagt inden for dansemoden. Det var da også karakteristisk, at den første danske RR primært blev defineret og organiseret i danseskoleregi.

Musiksiden af RR tegnedes generelt set af en række jazzmusikere, som af overvejende kommercielle grunde lejlighedsvis gik med på spøgen, men som ingenlunde opfattede RR som deres musik. Det er karakteristisk, at alle disse - i forhold til RR udefrakommende folk - efter introduktionsfasen vendte tilbage til jazzen igen.

Selv om den RR, der lanceredes herhjemme på de fleste områder, vil kunne karakteriseres som værende både kunstig og kommerciel og på alle måder væsensforskellig fra den RR, som kom til at gælde i næste periode (fra 1957), var mange af de ting, der skete i 1956, alligevel af ikke uvæsentlig betydning for RR fremover. Det, som var vigtigt ved lanceringsfasens RR, var nok i begrænset omfang den mere konkrete kunstneriske udformning af musikken og dansen; men derimod i højere grad den sociale og kulturelle definition og stempling af fænomenet eller begrebet, som den tager sig ud i den danske offentlighed.

Reelt må man karakterisere samtlige af de elementer, som indgik i lanceringsfasens RR, som værende i meget begrænset omfang spontane. Alt, hvad der foregik på scenen og blandt publikum, var reproduktioner af ting, som var hændt i udlandet, og som ad forskellige kanaler var bragt til Danmark. Og alt blev lanceret udfra en mere eller mindre kommerciel tankegang om, hvad der var RR. Kisbye lancerede musikken, dansen og ekstasen, og filmfotograf Neesgaard lancerede (indirekte sammen med pressen) optøjerne.

Offentlighedens generelle indtryk af optøjerproblemerne var centreret om en autonom opfattelse af RR-musikken/dansen som igangsætter eller katalysator for farlige og primitive instinkter hos de unge. Med begrundelse i denne opfattelse, hvis rigtighed mentes understreget og forstærket ved optøjerne i København og provinsen, udelukkedes RR i stigende grad fra de kulturelle og sociale institutioner, som traditionelt varetog formidlingen af en ny musik- og danseform. Danselærerforeningen, "Danseringen", Statsradiofonien og fjernsynet tog generelt afstand fra RR, og fra ordensmagtens side nedlagde man forbud i en række byer; ja, overvejede på et tidspunkt et landsdækkende forbud.

Det faktum, at RR i en sådan voldsom grad udelukkedes fra det borgerlige samfunds etablerede rammer, tilsammen med den kendsgerning, at RR som musikform var totalt miskendt efter borgerlige normer, var væsentlige forudsætninger for samtidens negative opfattelse af RR. Disse forhold definerede selve forbrugeren af RR som værende ikke dannet og placerede selve konsumtionen af RR som en overvejende illegitim aktivitet uden for den accepterede kulturs rammer. Netop denne stempling af RR som en tendentielt illegal musikform gav den en særstilling i forhold til andre musikgenrer, og det var da også først og fremmest dette forhold, der i fremtiden skulle gøre RR til et egnet medium for en, omend uartikuleret, samfundsmæssig opposition.

5. kapitel

1957-60: Amatørperioden

Tiden fra 1957 til 1960 har vi kaldt amatørperioden, idet denne periode er kendetegnet ved en udpræget grad af amatørisme. I modsætning til året før, hvor RR-musikken blev lanceret af hovedsageligt professionelle musikere, der var kendt fra anden (jazz) sammenhæng, og fænomenet var omgærdet af en kommerciel nysgerrighed fra musikeres, koncertarrangørers og pladeselskabers side, etableredes nu den egentlige danske RR-scene. Det var på dette tidspunkt grundstammen i den danske RR-verden dannedes, og musikerne herfra prægede det danske rockmiljø ikke blot i denne periode, men langt op i tresserne, og flere af dem er stadig aktive især inden for popmusikbranchen den dag i dag.

På trods af, at musikerne ofte havde en større indtægt ved at spille end ved deres daglige arbejde, opfattede de generelt sig selv som amatører, fordi musikken kun betragtedes som en bibeskæftigelse for dem. Amatørbegrebet dækker dog kun for musikernes vedkommende, idet organiseringen af det offentlige musikliv var kommercielt styret (f.eks. de forskellige danselokaler, amatørkonkurrencer og RR-landskampe).

Tidsgrænsen opefter (1960) skyldes, at der skete en ændring inden for RR-musikken omkring dette tidspunkt. Dels opløstes flere af de gamle, etablerede grupper, og nye grupper opstod på tværs af de gamle (grupperne fra perioden 1957-60 kunne således kaldes "første generationsgrupper" og dem fra 1960-63 "anden generationsgrupper"), dels blev professionalisme mere almindelig for grupperne, og endelig skete en ændring i musikstilen.

Det er vanskeligt at få et overblik over RR-grupperne fra sidst i 50'erne, idet nye grupper dannedes og opløstes igen, næsten før de var kommet i gang, eller de skiftede navn og medlemmer ret ofte. Antallet af grupper har dog været begrænset; et sikkert tal foreligger ikke; men der har uden tvivl ikke været over ca. 20 grupper (1). Blandt de mest betydningsfulde grupper var James And His Jamesmen med James Rasmussen i spidsen og Crazy Rock Boys, der regnes for nogle af de allerførste grupper. Endvidere Teddy And Little Freddie And His Rockboys, hvis leder Teddy Edelmann senere dannede The Ready Rockboys, der igen, efter at Teddy Edelmann havde forladt gruppen, sammen med nogle af medlemmerne fra The Teddy Rockboys i 1959 blev

(1) Det (forbløffende) lave tal skyldes, at der kun er medregnet de grupper, der i et vist omfang spillede offentligt. Der har uden tvivl eksisteret en mængde grupper, der aldrig er kommet uden for garagen, cykelkælderen, eller hvor de nu øvede. Dog må nostalgiske minder om "et orkester i hver gade" nok anses for overdrevne. Endelig skal begrænsningerne i informationsmaterialet understreges: vi har kun haft mulighed for at undersøge de københavnske forhold, og selv her kan ikke udelukkes eventuelle mangler.

til The Cliffters. Endelig Melvis Rockband, der var en af de helt centrale grupper, og den eneste, der i lidt større omfang opnåede at indspille grammofonplader. Solisterne var mere sjældne, men talte navne som Otto Brandenburg, der dog hurtigt gik over i en mere traditionel, poppræget genre. Peter Abrams og den ganske unge Rock Niller (Niels Erik Skovgaard). Se iøvrigt minilex.

Alle disse grupper og solister var københavnske og opererede hovedsageligt kun i København. De væsentligste, faste spillesteder var Dansehallen i Kødbyen, Hot Club i Vanløse og Enghaveparken (sidstnævnte dog kun i sommermånederne). Derudover var der naturligvis en mængde lejlighedsvise arrangementer rundt omkring; således spillede Politiets Ungdomsklubber (PUK) en særdeles stor rolle for musikernes første møder med et publikum. Endvidere arrangementer på Bellahøj Friluftsscene (hvor det eneste festivallignende arrangement i tiden blev afholdt i 1959) samt i diverse private foreninger og selskaber.

Provinsens udbud af RR-grupper var meget begrænset. Vi har kun kendskab til tre, nemlig The Teddy Bears og The Swinging Rockmen fra Odense og Satelitterne fra Kalundborg. Der har uden tvivl eksisteret andre grupper, især i de større byer; men de har levet en så tilbagetrukket tilværelse, at der ingen oplysninger foreligger om dem, ligesom de heller ikke har fået udgivet plader eller lignende. RR-musikken var så decideret et københavnerfænomen, og en beskrivelse af det danske RR-miljø på denne tid bliver således stort set ensbetydende med en beskrivelse af det københavnske RR-miljø.

De følgende sider er således et forsøg på at tegne et billede af RR-kulturen i denne periode. Der vil snarere blive beskrevet musikkens og musikernes baggrund og vilkår og forhold til publikum, massemedier o.s.v. end redegjort for musikkens interne karakter. Dog vil først blive gennemgået et hændelsesforløb, der i den grad optog offentligheden og i særdeleshed dagspressen, nemlig forevisningerne af RR-filmen, "Rock Around The Clock", i august 1957. Filmen og især de i tilknytning til den opståede gadeuroligheder var en af tidens største mediebegivenheder, der foranledigede flere videnskabelige undersøgelser af både hændelsesforløbet og af pressens rolle i forbindelse hermed. Filmen kan ikke betragtes som startskuddet på den danske RR-bevægelse, da flere grupper allerede på dette tidspunkt havde eksisteret i nogen tid; men musikken i den var dog inspiration for en hel del andre unge til selv at gå i gang med at spille:

> "Det hele startede i 1957 med, at man havde været inde og se rock'n'-roll-filmen "Rock Around The Clock", og så ønskede man sig en guitar." (Søren Strømberg)

»Rock Around The Clock«

Den 5. august 1957 var der danmarkspremiere på den amerikanske RR-film, "Rock Around The Clock". Denne film var som nævnt på ingen måde den første film af sin art i Danmark. Det, der imidlertid i særlig grad gjorde denne film interessant, var de meget voldsomme og omfattende reaktioner, den afstedkom i den danske offentlighed. Filmen m.m. blev en af tidens største mediebegivenheder, og for anden gang i dette årti fik RR-musikken sit stempel som værende farlig musik; det stempel, som den måtte leve med perioden ud.

Filmen har undertitlen, "It's the whole story of rock and roll!", og står i direkte relation til "Blackboard Jungle". I denne film fik som bekendt Bill Haleys nummer, "Rock Around The Clock", sit afgørende stempel som ungdommens musik, og det blev i tiden fremover at regne for en slags Marseillaise (1) for det ungdomsoprør, som udviklede sig i dette årti. Det var på denne baggrund, Bill Haleys nummer blev taget op igen og gjort til såvel titel og

(1) Shaw, A.: Op.cit. s. 147.

titelmelodi i premierefilmen.

"Rock Around The Clock" er i modsætning til "Blackboard Jungle" lagt an som en decideret musikfilm. Foruden titelmelodien indeholder den 16 andre musikstykker fra mambo til RR-genren fremført af datidens topnavne: Bill Haley And His Comets, The Platters, Freddie Bell And His Bellboys ...

Filmens noget udvandede handling foregår i en tid, hvor det går meget dårligt i dansemusikbranchen; intet kan mere samle folk og vække danselysten til live. På dette tidspunkt finder en manager ved navn Hollis i en lille landsby østpå et lokalt amatørorkester (Bill Haley And His Comets), som spiller i en ny, stærk rytmisk musikstil, som trækker fulde huse. Hollis tegner straks kontrakt med orkestret og lancerer i New York den nye musik, som orkesterlederen kalder RR; succesen er formidabel. Parallelt med dette handlingsforløb udspinder der sig en uløselig kærlighedskonflikt mellem filmens tre hovedpersoner: Hollis, dansepigen Lisa og en kvindelig manager fra New York. Konflikten løses i en kæmpemæssig RR-jamboree.

Begivenhedsoversigt. Filmen kom op samtidig i to biografer: Bristol og Platan, og forårsagede især det første sted ret voldsomme optøjer. Bristolbiografen lå ved Københavns hovedstrøgs udmunding i Rådhuspladsen.

I dagene fra premieren og frem til den 10. august kom det med en dags undtagelse til daglige konfrontationer mellem politi og demonstranter i forbindelse med forevisningen af filmen. Modellen for optøjerne var den samme hver gang (og iøvrigt også kendt fra lanceringsfasen): RR-forestillingen (filmen) forløb roligt og fredeligt, det unge publikum gik ud fra biografen, udenfor ventede politiet (fra 5 til ca. 100 betjente) for at sikre, at der ikke blev ballade, det blev der derfor hver gang i større eller mindre stil.

Fra den 5.-10. august foretoges der i alt 63 anholdelser i forbindelse med RR-optøjerne. Disse anholdelser stod i rimeligt forhold til de skiftende polititaktiske metoder, som bragtes i anvendelse. De tre første dage opererede man efter planen: "Skrid ind, når der er tilløb til ballade!" (53 anholdte), de tre sidste: "Lad som om, det hele er forbi!" (10 anholdte).

Begivenhederne, der knyttede sig til filmen, var noget, der i høj grad

optog sindene. Dels blev de som nævnt gjort til genstand for en omfattende pressebehandling, og dels bevilgedes der fra Statens Videnskabsfond penge til en nærmere undersøgelse af optøjerne og de anholdte unge. Denne undersøgelse mundede ud i tre rapporter (1), som alle vil blive berørt i det følgende.

De anholdte. Selv om de 63 unge, der blev anholdt, på ingen måde kan betragtes som værende repræsentative for den samlede 10.000-15.000-tallige menneskeskare, som overværede/var involveret i urolighederne, mener vi dog ud fra domsafsigelsen at kunne konstatere, at gruppen (der hovedsageligt dømmes for at have været passive deltagere i urolighederne) på den anden side heller ikke kan betragtes som et tilfældigt udpluk af de særligt aktive og provokerende unge. Vi finder derfor kriminalinstituttets undersøgelse af denne gruppe så væsentlig, at vi kort vil resumere nogle hovedresultater.

Af de 63 anholdte er hovedparten mænd, kun tre er kvinder. Aldersmæssigt består gruppen hovedsageligt af unge mellem 14 og 25 år, med et tyngdepunkt omkring 17 års alderen. Resultatet af undersøgelsen sammenfattes derhen, at gruppen af flere årsager må betragtes som en "problemgruppe". Halvdelen af de anholdte kommer fra "brudte" hjem, der er et overtal af personer, som er opvokset uden for hjemmet. Kun 8 af 47 adspurgte har gået i mellemskole, og omkring halvdelen udviser tegn på begyndende erhvervsmæssig ustabilitet. Mest afgørende for betegnelsen "problemgruppe" er dog, at gruppen i henseende til tidligere kriminalitet er betydeligt belastet; godt halvdelen er i forvejen kendte personer for politiet. Gruppens sociale tyngdepunkt ligger i arbejderklassen, både gruppen og dens forsørgeres erhvervsfordeling svarer til den københavnske arbejderbefolknings.

Forudsætninger for de dramatiske begivenheder. RR-optøjerne på Rådhuspladsen kan på ingen måde siges at være kommet ud af den blå luft. Tværtimod er der især i presseregi gjort ret meget ud af behandlingen af såvel udenlandske som indenlandske RR-begivenheder. Allerede i 1956 blev - som tidligere omtalt - identifikationen mellem RR og forskellige farlige instinkter (bl.a. ekstase og vold), som den udløser, foretaget. Helt tilbage til foromtalen af RR finder man filmen "Rock Around The Clock" behandlet, endog i særdeles indforståede vendinger som slet og ret "RR-filmen" (2). I løbet af lanceringsfasen som helhed får man udpenslet filmens dramatiske vej fra New Jersey over London, Manchester til Oslo, hvor det overalt kommer til voldsomme konfrontationer mellem ungdommen og ordensmagten.

Dette billede holdes vedlige indtil premieren i København i august 1957. På premieredagen bliver filmen foromtalt i fire aviser, hvoraf to (BT og Land og Folk) heller ikke undlader at komme ind på de uroligheder, filmen har afstedkommet i udlandet.

> "Størst interesse knytter der sig nok til Bristols premiere: "Rock Around The Clock", ikke så meget fordi det har erhvervet berømmelse som kunstværk, men fordi det rundt om i verden har afstedkommet optøjer ved sine ophidsende RR-melodier. Man er naturligvis spændt på om den københavnske befolkning vil vise sig lige så modtagelige for denne specielle musikalske bacille eller om den har raset ud i de beskedne tilløb på Peter Bangsvej i sin tid." (KB-hal optøjerne 4/10 1956) (3)

Der er næppe tvivl om, at filmen - med den som helhed ret forventningspræge-

(1) Andersson, J.: "Rock and Roll"-begivenhederne i København 5.-10. august 1957. Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskab 1964.
Schlüter: Politiredegørelse for Rock and Roll-urolighederne i København. Ibid.
Blegvad, B-M. P.: Newspapers and Rock and Roll Riots in Copenhagen. Acta Sociologica 1964.
(2) Ekstrabladet 21/9 1956.
(3) Land og Folk 5/8 1957.

de foromtale, der løber over et helt år - i mange (også politiets) bevidsthed er blevet direkte sammenkædet med optøjer. I en samtale, Land og Folk den 8/8 har med nogle af de involverede unge, fremgår dette også: "Man har læst så meget i bladene om panik andre steder, og så synes man ikke, at københavnerne skal stå tilbage".

Udover denne forhåndsomtale, der kan siges at have skabt visse forventninger op til filmpremieren, er der også forskellige forhold, som har indvirket på begivenhedernes udvikling. I kriminalinstituttets undersøgelse tilskrives pressen en meget stor del af æren for, at optøjerne blev så stor en publikumssucces, som tilfældet var. Pressen virkede som organisator for tilstrømningen af mennesker; på tredjedagen havde f.eks. 11 ud af 12 hovedstadsaviser RR-reportager på forsiden, hvilket også gav bonus med ca. 10.000 tilskuere (1) på Rådhuspladsen om aftenen. Det tilsvarende skete næste dag.

Pressen. Den samlede presses vurdering af urolighederne er nogenlunde enstemmig, når man ser bort fra én avis (Land og Folk). Man tager skarp afstand fra hændelserne og definerer dem som et anliggende, der udelukkende vedrører politiet.

> "Lad nu politiet få bugt med optøjerne - og lad alle os andre slå koldt vand i blodet". (2)

Ikke på noget tidspunkt kritiserer man de metoder, politiet bringer i anvendelse til opretholdelse af ro og orden. Tværtimod opfordres der i flere tilfælde til en skrappere linie. En tidligere politiadvokat opfordrer således i en kronik (3) til, at man går bort fra den sædvanlige blødsødenhed, når det gælder ungdomskriminelle, og i stedet for tiltalefrafald "dømmer de unge til regulært fængsel ved først givne lejlighed". Samme dag har Ekstrabladet følgende lederkommentar:

> "Vi er vist kommet for vidt i retning af undskylden og bortforklaren, når det gælder de asociale unge. Mon ikke blot en hårdere kurs overfor spektakelmagerne - "knippelsuppe", bøder og evt. fængsel - kan skabe fred i det indre København." (4)

Pressen afstår generelt fra at forklare optøjerne i en bredere, samfundsmæssig sammenhæng som en reaktion på forskellige samfundsmæssige urimeligheder, som specielt de unge af den anholdte gruppes sociale observans ligger under for. I stedet distancerer man sig i stigende grad i stærkt farvede og nedvurderende vendinger fra optøjerungdommen. Man taler om "læderjakkeoptøjer", "bølleoptøjer" og omtaler de unge involverede med følgende udvalgte betegnelser: unge mennesker, unge balladem agere, bøller, farlig ungdom, læderjakker, bisser, ungdommelige gangstere, nazibøller. Senere i forbindelse med retssagerne mod de unge anholdte svinger pressen over i mere latterliggørende vendinger og betegner de unge som ynkværdige og pinlige "så snart de er alene går det stærke af dem" (5)

En avis skiller sig som nævnt ud fra den øvrige presse i vurderingen af RR-optøjerne: Land og Folk. Denne avis beskæftiger sig kvantitativt mindst med emnet og gør det i aldeles usensationsprægede artikler. Som den eneste avis bringer Land og Folk også en samtale med nogle af de involverede unge.

Hvor det i hovedparten af den øvrige presse er ungdommen og RR-filmen, der opfattes som årsag til urolighederne, præges Land og Folk af et ganske andet syn på tingene. Den 8/8 kommenteres urolighederne i en leder, der på det nærmeste tager ungdommens parti. Avisen angiver samfundet i alminde-

---

(1) Berlingske Tidende 8/8 1957.
(2) Social-Demokraten 9/8 1957, leder.
(3) Politiken 7/8 1957.
(4) Ekstrabladet 7/8 1957.
(5) Ibid.

lighed og den amerikanske kulturpåvirkning i særdeleshed som de egentlige skyldige. Under overskriften, "Man bagtaler ungdommen", får man følgende forklaring:

> "Stort set vil ungdommen altid være et spejlbillede af det samfund, den er vokset op i...
> Det er derfor bundløst hykleri, at den samme presse, som i årevis har ligget på maven for den amerikanske livsform, nu beklager sig, fordi der er dele af den danske ungdom ... som i deres ydre form og optræden har tillagt sig en amerikaniseret facon." (1)

Afrunding. Der er næppe tvivl om, at RR-filmens væsentligste andel i optøjerne har været af rent ydre karakter, en slags ydre anledning, i meget høj grad skabt af pressen. Kriminalinstituttets undersøgelse angiver, at kun 17 af de anholdte har set filmen, og at ca. halvdelen kom til Rådhuspladsen, fordi de havde læst eller hørt om optøjerne. Der er næppe heller tvivl om, at politiets forventninger og arbejdsmetoder har haft væsentlig betydning for optøjernes udvikling. Spørgsmålet er så, i hvor høj grad disse masseoptøjer kan forklares/bortforklares udelukkende som resultat af pressens og politiets indsats. Kan optøjerne med andre ord tages til indtægt for en dybereliggende protest mod det bestående samfund. Flere ting i undersøgelsen tyder på, at de anholdte har fået afløb for nogle aggressioner, først og fremmest rettet imod autoriteterne i form af uniformerede betjente. Hvorledes optøjerne i øvrigt skal tolkes i denne retning, er vanskeligt at afgøre, eftersom der ikke konkret formuleres nogen protest.

Tilbage står den aura af mistænkelighed og illegitimitet, som bl.a. pressen har stillet RR i, og som i 1956 bl.a. førte til en række forbud og udelukkelser af RR-musikken. I 1957 bliver RR ikke i samme grad udelukket fra de sociale institutioner, men mistænkeliggørelsen har alligevel sat sine spor omend på et andet plan. Ivan Haagensen fortæller:

> "Da Rock Around The Clock-filmen kom, fik jeg forbud af mine forældre mod at tage ind og se den." (Ivan Haagensen)

Det er denne nationalt danske (og alligevel så internationale) "opladning" af begrebet RR, som den finder sted i 1956 og 1957, der er med til at give amatørperiodens danske RR-kultur sit, omend vage og udifferentierede, oppositionelle indhold. I det øjeblik, man engagerer sig i RR-musikken (hvadenten man går til film, koncert/bal, eller man selv spiller), bliver man placeret i konfrontation med voksensamfundet, som Haagensen-citatet viser, eller mere generelt mod det etablerede, borgerlige samfund, som det var tilfældet med deltagerne i filmoptøjerne.

A. Rock'n'roll-musikkens baggrund og vilkår

a. Musikernes baggrund

Som nævnt var dyrkelsen af RR-musikken primært et københavnsk fænomen, og geografisk kan området indsnævres yderligere, nemlig til Vesterbro, Nørrebro, Vanløse og Amager, med Vesterbro som det centrale område. De fleste grupper bestod af unge fra disse kvarterer, og det var også her, de fleste

(1) Land og Folk 8/8 1957.

RR-arrangementer afholdtes.

De fleste musikere kom fra et arbejder- eller middelklassemiljø, og deres egen sociale status på det tidspunkt, de begyndte at musicere, var som skoleelever, lærlinge eller arbejdsdrenge. Den tidlige RR-musik i USA opfattes som bekendt generelt som et fænomen udviklet blandt og knyttet til arbejderungdommen. Dette tilhørsforhold bevaredes stort set her i Danmark, selv om musikken var en importeret genre og således ikke et oprindeligt udtryk for de unges situation her i landet. Danske RR-musikere, hvis baggrund lå i en socialt og økonomisk bedrestillet virkelighed, hørte til undtagelserne, og ingen af dem var i gang med f.eks. en akademisk uddannelse.

Den musikalske baggrund og inspirationskilderne til at gå i gang med RR-musikken havde man mange steder fra. Flere havde en baggrund i jazzen, enten som aktive musikere eller blot som tilhørere, og dette påvirkede til en vis grad den RR-musik, de spillede. Men de fleste havde ingen forudgående musikalske erfaringer og startede deres karriere med rockmusikken. De første kontakter med musikken skete ofte gennem private bekendskaber, hos kammerater eller via søskende. Den begrænsede import af grammofonplader gjorde, at disse som nævnt var vanskelige, ja ofte umulige at skaffe her i landet, hvorfor man selv måtte hente dem hjem fra udlandet, som regel fra Sverige.

Danmarks Radio bragte så godt som aldrig udsendelser med RR-musik, så man måtte ty til de udenlandske stationer. Ganske vist havde Radio Mercur RR på programmet; men dels var udbuddet som nævnt temmelig begrænset, dels betød boycot'en fra de store pladeselskaber, der havde de populæreste udenlandske kunstnere i deres stald, at Radio Mercur kun kunne spille plader med de små selskabers knap så kendte kunstnere. I stedet måtte man altså lytte til de udenlandske sendere, hvoraf Radio Luxemburg og Voice of America var to af de betydeligste, hvad angår udsendelser med denne type musik.

Fjernsynet bragte kun undtagelsesvis RR-musik i sine programmer, og kun hvis denne indgik i en anden sammenhæng, f.eks. som et indslag i et af de amerikanske Perry Como-shows eller som indslaget med Tommy Steele i Otto Leisners "Pladeparade" i 1957. De danske RR-fans, der ønskede at se deres forbilleder og ikke ville nøjes med blot at høre dem på plade, kunne således ikke hente megen hjælp hos fjernsynet, men måtte nøjes med de sjældne koncerter, der arrangeredes eller med RR-film.

Koncerterne med de udenlandske stjerner var yderst få. Faktisk var der kun Tommy Steele, der i 1957 og 1958 (sidste gang med en mindre Danmarkstourné) gav koncerter her i landet, de øvrige topnavne nåede kun til Vesttyskland eller Storbritannien. Derimod vistes der, efter filmblokadens ophør, i biograferne en lang række film, hvori forskellige rockstjerner spillede større eller mindre roller, og hvor musikken var det væsentligste element.

Endelig spillede ungdomsklubberne en meget stor rolle som inspirationskilde for de danske musikere. Her talte man med kammeraterne om musikken, lyttede til medbragte plader og hørte de forskellige amatørorkestre, der lejlighedsvis optrådte dér. Ungdomsklubberne var en særdeles vigtig faktor i udviklingen af den danske RR-kultur.

Alt i alt kan man i dag nok forundres lidt over den armod i musikudbuddet, de unge dengang stod overfor, og den taknemmelighed, de viste for den smule, der var. Efter medieindustriens voldsomme ekspansion i løbet af de 20-25 år siden da, står 7o'erne i grel modsætning til 50'erne.

De musikalske forbilleder bestemtes naturligt af de muligheder, man havde for at komme i kontakt med musikken via massemedierne. For den lille gruppe, der dyrkede skifflemusikken, bl.a. den danske "skifflekonge", Peter Abrams, var Lonnie Donegan det største forbillede. (Skifflemusikken sammenstilles ofte med RR-musikken, især p.g.a. de enkle midler, der behøvedes for at frembringe den, og flere senere RR-musikere startede med at spille skiffle; men nogen stor udbredelse fik den ikke). Den amerikanske countrymusik havde også flere udøvere, hvis forbilleder var bl.a. Jerry Lee Lewis og Johnny Cash. Forbillederne inden for den egentlige RR var de store amerikanske stjerner som Elvis Presley, Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Fats Domino og Chuck Berry, hvorimod Buddy Holly, Pat Boone og

The Drifters kom i anden række. Af engelske forbilleder kan nævnes Cliff Richard og især Tommy Steele. Det var numre fra disse folks pladeindspilninger, der udgjorde de danske gruppers blandede repertoire.

Årsagerne til, at man slog ned på RR-musikken, var for det første, at den var præget af enkelhed og ikke stillede store krav om hverken mange og dyre instrumenter eller til musikernes tekniske færdigheder på instrumenterne:

> "Næsten alle rockmelodier går i blues-harmonier. Der kan alle følge med - selv vi. Jeg tror, det er årsagen; ellers skulle vi over i den seriøse genre, og det kunne vi ikke. Det var taknemmeligt at lave, det var umiddelbart og jordnært, og publikum var glade lige med det samme, selv om det stemte af helvede til. Ifølge aviserne var det rock; men jeg tror ikke, vi selv har følt det som rock." (Mogens Petersen)

Den sidste sætning i citatet er nok et karakteristisk udtryk for holdningen til musikken - man spillede, hvad man kunne lide. Og det var sikkert en årsag til, at den danske RR var så lidt stilren; den var en blanding af alle typer RR, iblandet jazz-, swing- og slagerelementer. Men desuden var RR-musikken udtryk for en afstandtagen fra forældrenes musik:

> "Det, der appellerede ved musikken, var for det første det nye, den nye form - skægt og inciterende, og det var noget helt nyt. For det andet vil jeg tro, det var en ganske stille og blød form for det første ungdomsoprør. Altså: det var fa'eme bedre end Gustav Winkler. Jeg skal nok selv bestemme, hvad jeg vil købe. Og det var vores musik, ikke forældrenes. De sagde: "Pyha, det er noget skidt", og så skulle den da specielt købes." (Peter Tortzen)

Denne afstandtagen ytrede sig også i, at man i modsætning til forældrenes musik ikke ville synge på dansk, men kun på engelsk. (Ti år senere var det udtryk for opposition og protest at synge på dansk. Denne gang var det dog ikke udtryk for modstand mod forældrenes musik, men mod hele den engelsksprogede og amerikanske medieimperialisme).

b. Den praktiske musiceren

Det lokale præg, der var over RR-miljøet, ytrede sig bl.a. i, at første generationsorkestrene dannedes af unge, der kendte hinanden fra kvarteret, skolen eller fra ungdomsklubben. Først senere efter en vis offentlig erfaring i f.eks. amatørkonkurrencer, optræden i ungdomsklubber o.lign. dannedes nye grupper på tværs af de gamle. Dette er kendetegnende for anden generationsgrupperne i den periode, vi har kaldt idolperioden (se senere). Denne ændring i gruppernes sammensætning gjorde dem bl.a. mindre lokalt prægede og deres operationsfelt geografisk større.

Et problem for de nydannede orkestre var ofte at finde et egnet øvelokale. Øvning i privathjem, i lejligheder hos kammeraterne o.s.v. var ikke altid velset hos forældre og naboer; så ofte anvendtes et lokale på skolen eller i ungdomsklubben. De få grupper, der opnåede at blive husorkester i et etablissement, var sikret et fast øvested dér; f.eks. i Dansehallen i Kødbyen, hvor der i modsætning til de fleste andre steder var installeret et fast forstærker- og sanganlæg.

Musikernes baggrund som skoleelever, arbejdsdrenge eller lærlinge gav dem kun begrænsede økonomiske muligheder for anskaffelse af instrumenter og tilbehør. Derfor var de første orkestres besætning ofte bestemt efter de forhåndenværende søms princip. Instrumenterne var enkle, ikke sjældent hjemmelavede, og besætningerne til tider ret pudsige. En af de mest bizarre besætninger fandtes nok i Melvis Rockband, der i starten bestod af én guitar, trommer

og trækbasun. Idealbesætningen bestod dog af klaver, to guitarer (rytme og single), bas, trommer og evt. saxofon; men selv de orkestre, der havde denne besætning, havde et primitivt og skrabet udstyr, der til gengæld så var lettere at transportere, for:

> "Dengang var instrumenterne jo på størrelse med en pakke havregryn." (Mogens Petersen)

I flere orkestre var det kutyme, at nye medlemmer købte det afgående medlems instrument.

I den ideelle besætning var klaveret uundværligt; men anskaffelsen af et sådant var dog ingen økonomisk belastning for orkestrene, idet der gerne fandtes et på spillestederne, omend det tit var i miserabel stand. F.eks. stod klaveret i Enghaveparken udendørs på tribunen hele sommeren, i regn og sol, og var sidst på sæsonen ingen nydelse at høre på.

Guitarerne, der ofte blev anskaffet brugte, var akustiske guitarer, som man selv gjorde elektriske ved at indbygge en løs mikrofon, der blev tilsluttet forstærkeren. De originale elguitarer, blandt hvilke det tyske mærke "Höffner" betragtedes som det mest eftertragtelsesværdige, var meget dyre: priserne for de bedre instrumenter var gerne over 2000 kr., hvilket for de fleste var en uoverkommelig investering.

Bassen, der var en akustisk gulvbas, var ligeledes dyr i anskaffelse; men flere orkestre klarede problemet ved at leje et instrument for et fast månedligt beløb. De elektriske basguitarer introduceredes først herhjemme fra slutningen af 1959 med Höffners "violinbas". Disse instrumenter var lige så dyre som singleguitarerne, så flere bassister forsøgte sig som hjemmebyggere med større eller mindre held.

Melvis Rockband. Bemærk højttaler og mikrofonstativ.

Forstærkeranlægget bestod som regel af en radio eller båndoptager eller en lille hjemmebygget forstærker, hvortil alle instrumenter og sangerens mikrofon blev koblet. Den gennemsnitlige udgangseffekt i disse anlæg var 10-20 watt; en forstærker, der kunne yde 30 watt, var et meget stort anlæg. Egentlige sanganlæg begyndte først at dukke op ca. 1960 sammen med den øvrige udvikling af instrumenter og forskelligt tilbehør. Før den tid brugte man som sagt

Crazy Rock Boys. Finland april 1958.

den samme forstærker som instrumenterne eller en lille hjemmelavet forstærker, ligesom mikrofonstativer konstrueredes af lampestativer, elektrikerrør o.lign. Men var det tekniske udstyr af en begrænset akustisk størrelse, kunne den fysiske størrelse til gengæld være imponerende takket være de overdrevent store snydekabinetter, man yndede at bygge sine små anlæg ind i.

Et komplet trommesæt oversteg de flestes økonomiske muligheder, hvorfor man nøjedes med en del af et sæt, f.eks. en lilletromme, en marchtromme, der brugtes som stortromme og en high-hat (et bækken var for dyrt).

Som det ses, måtte man klare sig med temmelig beskedne og primitive midler. Øvrige tekniske hjælpemidler som f.eks. ekkoanlæg og mere avancerede instrumenter, forstærkere, sanganlæg o.s.v. dukkede først for alvor frem, da musikindustrien i takt med den stigende velstand, der jo også afsmittede på de unge musikere, øjnede et muligt marked her og udviklede og markedsførte en mængde nyskabelser. Musikkens lydmæssige kvalitet prægedes naturligt af det enkle instrumentarium; men også musikernes tekniske begrænsninger på instrumenterne gjorde sit til de generelt set ret beskedne præstationer, man kunne overvære til ballerne dengang.

Repertoire, indstudering

Gruppernes repertoire var bestemt af, hvad der var muligt at få fat i trods Statsradiofoniens negligering af musikken, Radio Mercurs begrænsede udbud, der forstærkedes af de store pladeselskabers boycot af senderen, biografernes boycot af amerikanske film og det beskedne pladeudbud på markedet. De udenlandske radiostationer var derfor de væsentligste bidragydere til de danske gruppers repertoire.

Det var overvejende de populæreste numre med de store, udenlandske RR-stjerner, der blev overtaget af de danske musikere, først og fremmest hits fra Bill Haleys, Elvis Presleys og Tommy Steeles repertoire (de få plader med danske grupper viser også en overvægt af indspilninger med disses num-

re). I anden række kom Chuck Berry, Jerry Lee Lewis og Buddy Holly hits, hvorimod de mere traditionelt popprægede numre fra f.eks. Neil Sedakas og Pat Boones repertoire var mindre udbredte.

De mest udprægede RR-grupper, d.v.s. grupper med det mest "rendyrkede" RR-repertoire, fandtes i København og talte navne som Crazy Rock Boys, Melvis Rockband og Teddy And Little Freddy And His Rockboys. Deres repertoire indeholdt dog ikke kun originale RR-numre, men også mere traditionelle popnumre, der spilledes i rockstil. Andre orkestre havde et mere blandet repertoire med både RR og (swing)dansemusik, f.eks. James And His Jamesmen, Teddy Rockboys og Satelitterne. Satelitternes repertoire prægedes f.eks. delvis af, at gruppen var husorkester på Grand Hotel i Kalundborg, hvor publikummet aldersmæssigt var ret bredt; og lignende publikumshensyn gjaldt også for flere af de andre orkestre. Den mere bløde og stille RR og countryrock repræsenteredes af Peter Abrams.

Gruppernes repertoire bestod som sagt næsten kun af reproduktioner af udenlandske sange. Der kom aldrig nogen større produktion af originale, danske kompositioner i gang, og de få, der blev lavet, var klichéfyldte, bygget over blues- eller boogieskemaer og holdt sig i tonesproget nøje til de amerikanske forbilleder. De blev endvidere kun sjældent spillet offentligt og var derfor kun kendt af en lille kreds omkring den pågældende gruppe (en undtagelse var Ivan Haagensens "Beth's Rock Blues", der var med på Melvis Rockbands første plade, og som sammen med James Rasmussens "Hand Clap" var de eneste rent danske numre, der opnåede at blive indspillet på plade i denne periode).

Nye numre anskaffede man sig via plader (her havde de faste orkestre i Kødbyen fordel af Børge Kisbyes anlæg og pladesamling med de sidste nye hits, som han skaffede hjem, straks de udkom) og båndoptagelser af (udenlandske) radioudsendelser, som aflyttedes og reproduceredes så godt som muligt, både harmonik og guitarsoli o.s.v. Først senere blev det muligt at købe node- og teksthefter i større stil.

Teksterne skrev man af efter bedste evne:

> "Jeg tappede pladerne og skrev dem ud i lydskrift, som jeg nu syntes, de udtalte det, og så øvede jeg straight efter pladen for at få en nogenlunde udtale. Det resulterede f.eks. i, at jeg i stedet for at synge "You ain't nothing but a hound dog" sang "Ju emmanommabomma hound dog". Der var alligevel ingen, der kunne høre teksten. De unge kunne ikke ret meget engelsk, og de hørte ikke efter, hvad der blev sunget; de lyttede efter melodierne." (Teddy Edelmann)

> "Jeg skrev af fra båndoptager; jeg har endda indspillet en plade, hvor man kan høre, at jeg ikke aner, hvad det er, jeg synger. Jeg havde taget det hele på lydskrift og så ... Det var "Run, Samson Run", et Neil Sedaka-nummer." (Peter Abrahamsen)

Men selvom tekstens indhold var mindre væsentlig, var det dog af stor betydning, at der blev sunget på engelsk:

> "Jeg sang aldrig på dansk; det var jeg en stor modstander af, for det eneste rigtige var at synge det, som det var på pladen. Det skulle være rockmusik. Min indstilling var indstillingen fra gaden og ungdomsklubben." (Teddy Edelmann)

> "Jeg synes, rock'n'roll hænger sammen med oprindelsessted og -land. Det hænger uhjælpeligt sammen med sproget engelsk." (Ivan Haagensen)

Efterhånden begyndte RR-tekster at dukke op i ugebladet Tempo. Bladet bragte hver uge 3-4 sangtekster, som først kun var slagertekster; men efterhånden kom de populæreste RR-sange til.

Grupperne arbejdede kollektivt med indstuderingen; dog således, at det gerne var nogle få stykker, der tegnede det enkelte orkesters repertoire.

Det var et gennemgående træk for mange af grupperne, at man kun gjorde meget lidt ud af indstuderingsfasen; ofte prøvede man kun de nye numre igennem lige inden, man skulle spille dem offentligt:

> "Vi mødtes som regel det sted, vi skulle spille, om eftermiddagen, så øvede vi før, vi skulle spille - og så fik vi øvet numrene i løbet af aftenen." (Ivan Haagensen)

Dette smittede naturligvis af på fremførelsens musikalske kvalitet. Musikernes tekniske standard var gennemgående ikke imponerende; mange stiftede for første gang bekendtskab med et instrument, da de begyndte at spille RR, og de færreste fik egentlig undervisning i at bruge det. Man var meget bundet til forlægget og brugte i improvisationerne de få klicheer, man kunne:

> "Det at spille guitarsolo var lidt af en præstation dengang - det var der ingen, der kunne." (Mogens Petersen)

Især kneb det at finde ordentlige bassister:

> "... men det gjorde ikke noget, for der var noget, der hed kridt. Denne her bas stemte jeg i grundtone, terts og kvint - d.v.s. så den gav tonikatreklangen - og så satte vi en kridtstreg; så når han skulle op på subdominanten, skulle han bare lægge hele klørfem hen over, så gav den subdominanten; og på et givet signal tilbage igen." (Mogens Petersen)

Men musikernes tekniske svagheder betød dog mindre, hvis de gennem en spontan spilleglæde og indlevelse i musikken forstod at rive publikum med sig:

> "... Så kom Crazy Rock Boys, og dér var gang i den. Der fik vi en ret stor saltvandsindsprøjtning, for de spillede simpelthen bare helt derinde fra. De blæste på, om de spillede forkert, eller hvad de spillede. Den fik bare derudad ... Og Arly (Deveril) sad der, med foden oppe på klaveret - han smadrede nærmest flyglet - og der var sax på. Det var fantastisk godt, syntes vi." (Mogens Petersen)

Offentlig virksomhed: baller og koncerter

Orkestrenes muligheder for at optræde offentligt for et større publikum var ret begrænsede. RR-kulturens geografisk set ret lille udbredelse bevirkede, at grupperne var temmeligt stedbundne og kun i mindre omfang foretog rejser (tournéer) rundt i landet. Kun Peter Abrams tournerede i større omfang; især sammen med omrejsende tivolier - hvilket især skyldtes den musikstil, han dyrkede, og som appelerede til en aldersmæssigt og socialt bredere del af befolkningen. Ungdommen var endnu ikke blevet en så tilstrækkelig, økonomisk faktor, at det var rentabelt at basere landsdækkende koncerttournéer udelukkende på de 14-20 årige, og da slet ikke på den del af ungdommen, der i særlig grad var konsumenter af RR-musikken (om publikum, se senere).

Gruppernes offentlige musiceren foregik altså inden for et geografisk ret snævert område, og et kendetegn for perioden var, at musikken stort set altid indgik i en brugssammenhæng som dansemusik; egentlige koncerter var sjældne.

På samme måde som orkestrene var koncentrerede i Københavnsområdet, var spillestederne det ligeså, og de var oftest alkoholfri. Af faste scener i provinsen, hvor RR indgik som et regelmæssigt indslag sammen med dansemusik, er Grand Hotel (husorkester var Satelitterne) det eneste, vi har konstateret, men der har uden tvivl været andre rundt om i de større byer.

Politiets ungdomsklubber i København spillede en særdeles stor rolle for alle orkestre, idet det som regel var her, de gjorde deres første erfaringer med offentlig musiceren. Flere grupper spillede kun i klubberne, medens andre

bevarede kontakten med dem gennem hele deres mere professionelle karriere; for det var ofte her, de havde deres mest entusiastiske publikum. Musikmiljøet i klubberne fik et meget lokalt præg, idet publikummet naturligt bestod af kvarterets unge. Det var ungdomsklubberne i de omtalte kvarterer - Vesterbro, Nørrebro, Vanløse og Amager - der i særlig grad gav RR-musikken husly, og blandt de væsentligste var Thomas P. Heiles Ungdomshus på Nørrevold, hvor der regelmæssigt var arrangementer med forskellige RR-orkestre.

Ungdomsklubberne og Ungdommens Parkdans i Enghaveparken (se senere) havde som overordnet målsætning en social funktion, hvorimod de øvrige spillesteder var opstået på kommerciel basis. Amatørkonkurrencerne var meget udbredte og meget populære blandt musikerne, der her fik lejlighed til at spille for et lidt større publikum, end de var vant til i ungdomsklubberne. Sådanne konkurrencer arrangeredes mange steder, ikke blot i København, men også i mange provinsbyer. Det var dog ingen betingelse for at deltage, at man spillede RR-musik; alle artistgenrer var velkomne, og det kunne derfor ske,

CLUB PIGALLE 9 november 1959

Er du klar over, at du er medlem af Danmarks største rock'n rollklub? - Er du klar over, at vort hus-orkester "MELVIS ROCKBAND" er Danmarks bedste rockorkester? - Og er du klar over, at vi de 2 næste gange har åben om fredagen?, samt at vi lørdag den 21 ds. afholder stort bal med jitterbug-konkurrence på Marielystskolen, Gladsaxevej 198?

A l t s å?

Fredag den 13 ds. Melvis Rockband.

Fredag den 2o ds. Teady Rockboys.

Lørdag den 21 ds. Bal på Marielystskolen: Melvis Rockband, Teady Rockboys samt jitterbug-konkurrence med Kisbye som dommer. Endvidere uddeling af grammofonplader (45 omdrejninger).

P å g e n s y n i
CLUB PIGALLE

NB!!!
Tilmelding til jitterbug-konkurrencen kan ske de 2 fredage ved kassen. Pris for deltagelse pr. par: kr. 2.-. Førstepræmie kr.5o.-.

Indbydelse til bal i Club Pigalle, en danseklub af samme type som bl.a. Hot Club og Islev Club. (Rekonstruktion).

at et RR-orkester måtte konkurrere om dommernes gunst med f.eks. et jazzorkester, en tryllekunstner og en sanger med et operettepotpourri. De for RR-orkestrene populæreste konkurrencer i Københavnsområdet arrangeredes af Københavnerkroen, Tyrolerkroen, Hot Club, Dansehallen i Kødbyen og Dyrehavsbakken.

Af de mere specielle arrangementer, der blev afholdt i perioden, var en RR-landskamp mellem Finland og Danmark i Helsingfors, arrangeret af bl.a. Børge Kisbye. Her dystede tre dansepar og et orkester fra hvert land (fra Danmark deltog Crazy Rock Boys), og de danske deltagere vandt. Udfaldet afgjordes af en støjmåler, man i hemmelighed havde stillet op i salen. Det orkester, der fik publikum til at fremkalde det største udsving på måleren, blev betragtet som vinder. Dette arrangement sagde nok mere om arrangørernes holdning til RR-musikken end om musikkens kvalitet.

Vi vil i det følgende kort omtale de vigtigste, faste spillesteder, d.v.s. de steder, hvor der regelmæssigt, oftest en gang ugentligt, var optræden af et RR-orkester. De var alle placeret i de omtalte kvarterer og i det indre København. En undtagelse var dog det etablissement på Bakken, der hyppigst stod for RR-arrangementer, nemlig Figaro, det senere Place Pigalle.

Jomfruburet (tidligere Eden Bar) på Strøget var i denne periode et meget søgt samlingssted for RR-interesserede; men den største betydning fik det dog først i begyndelsen af 60'erne, og alle tidens toporkestre (The Cliffters, The Medley Swingers, The Danish Sharks) spillede her regelmæssigt. Eden Bar var en såkaldt amerikanerbar med en ret stor kundekreds af amerikanske soldater på orlov fra forlægningerne i Vesttyskland. Stedet var derved temmelig meget præget af amerikansk kultur og indrettede sig efter sine gæsters ønsker, også med hensyn til musikken. Her fandtes f.eks. en jukebox, som indeholdt mange amerikanske RR-plader. Senere gik man mere over til levende musik leveret af RR-orkestre og skiftede samtidig navn til Jomfruburet. Udover arrangementer lørdag aften holdtes matinéer søndag eftermiddag.

Hot Club på Vanløse Allé var en danseklub under det, der i starten hed "Jack & Joe's Danseinstitut". Stedet var som tidligere nævnt arrangør af en mængde populære amatørkonkurrencer, men havde ellers et fast husorkester til de almindelige danseaftener, alternerende med forskellige gæsteorkestre. De største arrangementer afholdtes lørdag aften; men senere begyndte man i lighed med Jomfruburet at lave søndagsmatinéer. Hot Club havde et nært samarbejde med Islev Club, der lå i forbindelse med Islev Bio. Bl.a. udvekslede man orkestre på den måde, at der hvert sted spillede et orkester samtidig med, at to orkestre var undervejs mellem de to klubber. Der kunne således spille op til fire forskellige orkestre på én aften hvert sted - en praktisk foranstaltning også for orkestrene, idet det var de færreste, der havde et repertoire tilstrækkeligt stort til at kunne dække en hel aften. Et lignende arrangement bestod en overgang mellem Hot Club og Dansehallen i Kødbyen.

Dansehallen i Kødbyen blev tilbage fra 40'erne brugt som undervisningslokale for Børge Kisbyes danseskole. Den var indrettet i den tidligere "Kødbyens Kro" og var et meget stort lokale med et dansegulv på ca. 500 kvadratmeter. I 1951 indførte han rulleskøjtedans, og fra den 9/1 1954 startede han efter en større ombygning af hallen i samarbejde med Politiets Ungdomsklubber og Vesterbro Ungdomsklub "Ungdommens Danseklub". Klubben, der blev drevet med en blanding af idealisme og forretning, var indirekte et resultat af ungdomskommissionens arbejde i 40'erne og begyndelsen af 50'erne, hvor Børge Kisbye var rådgivende i spørgsmål om unges muligheder for fritidsunderholdning (1). Danseklubben, der var alkoholfri, blev kendt for sine store baller for unge i 15-21 års alderen hver lørdag aften i vintersæsonen og var i en årrække samlingsstedet for den københavnske ungdom og i særdeleshed for

(1) Børge Kisbyes samarbejde med Politiets Ungdomsklubber (PUK) og Vesterbro Ungdomsklub (VUK) skaffede ham danselærerorganisationen "Danseringen"s modvilje, idet man mente, han drev "geschæft under socialt dække" (Social-Demokraten 22/11 1955). Kisbye sagsøgte organisationen, som kendtes skyldig i injurierende udtalelser.

The Ready Rockboys

de unge fra de omkringliggende kvarterer:

> "... og alle unge i hele Danmark vidste dengang, at Kødbyens Ungdomsklub i København var centret for ung musik i Danmark." (1)

Entreen var ved starten kr. 1,50, og nobel påklædning var påkrævet for at komme ind.

Musikken var i de første år overvejende jazz og swing, og den blev leveret af forskellige amatørorkestre. Senere, fra omkring 1957, overtog RR-musikken mere og mere jazzens plads, og Dansehallen blev hurtigt det sted, hvor man kunne høre den mest rene og uforfalskede RR-musik i Danmark. Alle de mest betydningsfulde RR-orkestre har spillet dér, enten ved amatørkonkurrencerne eller som gæsteorkester. Normalt spillede det faste husorkester til ballerne (på et tidspunkt var det Crazy Rock Boys og senere, ca. 1960-61, The Cliffters), afvekslende med et gæsteorkester og eventuelt danseopvisning, rulleskøjtedans, amatørkonkurrencer, filmforevisninger og anden underholdning. Dansehallens "store" år var fra 1956 til 1961/62, hvorefter dens betydning som den danske ungdomsmusiks Mekka gradvist aftog. Den ophørte at eksistere i slutningen af 60'erne.

Enghaveparken (Ungdommens Parkdans). Ideen til ungdommens parkdans opstod i Danmarks Socialdemokratiske Ungdom på initiativ af Torben Lodberg og den daværende formand for Københavnskredsen, Bent Aakjær. Forbilledet var de svenske folkeparker, og man søgte at følge det svenske mønster med underholdning, forskellige udsalgsboder og dans. Hensigten var at gøre parkdansen til en institution, der havde den sociale funktion at få de unge trukket bort fra værtshusene og engageret i dansen og eventuelt i det politiske arbejde. Man havde derfor et tæt samarbejde med Politiets Ungdomsklubber på Vesterbro med politikommissær Sven Gredsted i spidsen og med Afholdsbevægelsens Ungdom. Arrangementerne, der var alkoholfri, startede i 1955 i Enghaveparken og arrangeredes på skift af de forskellige ungdomsorganisationer. Senere begyndte man også med lignende arrangementer i Hans Tavsens Park

(1) Johnny Reimar i Ude og Hjemme, sept. 1971.

på Nørrebro og i Grundtvigsskolens gård på Bispebjerg; men ballerne i Enghaveparken var de mest søgte (Enghaveparken var også det bedst egnede sted til formålet, idet den havde en passende størrelse i forhold til publikumsantallet; der var i modsætning til de andre steder og til byens andre parker en fast installeret scene samt en asfalteret danseplads, som var let at afspærre). Et repræsentantskab bestående af de politiske organisationer ledede parkdansen, hvis overskud gik til de arrangerende organisationer. Indtægterne kom fra entré og fra markedstelte, der af og til opstilledes på Enghave Plads.

Parkdans-sæsonen var fra sidst i maj til begyndelsen af september, og hver tosdag kl. 19-22 var der bal i Enghaveparken. De to øvrige steder holdtes ballerne på andre ugedage. Musikken leveredes for en vis del af faste orkestre, blandt hvilke Bruno Henriksens og Eddie Rossells orkestre spillede i en årrække. Lejlighedsvis optrådte også amatørorkestre; i de første år især populære jazzorkestre (bl.a Peter Plejls), men fra sæsonen 1958 indgik RR i stigende grad i programmet for til sidst næsten helt at dominere det. Crazy Rock Boys var et af de første RR-orkestre, der optrådte i Enghaveparken (man lagde forsigtigt ud med tyve minutter), men snart fulgte andre med: Melvis Rockband, Teddy And Little Freddy And His Rockboys, Peter Abrams, Rock Niller m.fl. Det var dog stort set kun de hårde RR-grupper, der optrådte her:

> "Enghaveparken havde oparbejdet det ry, at det var de hårde drenge, der spillede der." (Peter Abrahamsen)

Udover musikken kunne der være underholdning af populære kunstnere, jitterbugopvisning og lignende. Impressarioen Sally Joffe sørgede for at organisere musikken og underholdningen, der altid leveredes af danske musikere og kunstnere (dog optrådte Tommy Steele en aften i 1957 i Enghaveparken efter en koncert i Tivolis Koncertsal).

Uden for sæsonen arrangerede Ungdommens Parkdans et stort bal i KB-hallen, hvorfra overskuddet gik til næste sæsons opstart.

Parkdansen blev utroligt populær. Gennemsnitligt var tilskuerantallet på 700-1000 i Enghaveparken og på de store aftener op til et par tusinde. Parkdansen ophørte 1962/63 efter ca. 100 arrangementer. En mængde klager fra de omkringliggende beboelser over støjen fra parken og de i antal og voldsomheder tiltagende gadeuroligheder efter ballerne var medvirkende til arrangementernes ophør.

Lejlighedsvise arrangementer. En stor del af orkestrenes musiceren foregik ved diverse arrangementer, der blev holdt uden for de faste RR-scener. Det kunne bl.a. være arrangementer for lukkede klubber og foreninger som f.eks. HK-ballerne i KB-hallen, "der gik ry af over hele København" (1) eller enkelte arrangementer (koncerter og baller) i Tivoli, på Bakken o.s.v. Som nævnt var deciderede koncerter sjældne; der blev næsten kun spillet til dans - og det eneste større, festivallignende arrangement, vi har kendskab til, blev afholdt på Bellahøj Friluftsscene den 30. august 1959. Det var et stort anlagt stævne med to koncerter (eftermiddag og aften) med mange orkestre, både danske og udenlandske. Bl.a. optrådte nordmanden Roald Stensby, der netop var blevet udråbt til Nordens rockkonge på Jordal Amfiteater i Oslo i overværelse af 10.000 tilskuere, Melvis Rockband, Rock Niller, Peter Abrams og Ib "Rock" Jensen, som pludselig dukkede frem igen til denne lejlighed. Arrangementet huskes dog især p.g.a. nogle voldsomme optøjer, der brød løs under aftenforestillingen, og hvor scenen styrtede sammen under musikerne. Herefter blev koncerten afbrudt. I lighed med tidligere uroligheder i forbindelse med RR-arrangementer var også disse begivenheder udsat for en meget kraftig pressedækning.

Økonomiske betingelser. Ingen af orkestrene fra denne periode var på noget tidspunkt professionelle, selv om de spillede ofte, og flere tjente relativt

(1) Ibid.

De Unges Gladsaxe
Tage Hansen
Tinghøjparken 13
Søborg 2413

Slutseddel.

Undertegnede

Melvis Rock Band

v/ Birger Gylling
Hulgårdsvej 137 nv.

Bekræfter hermed, at vi har forpligtet os (6mand) atspille for

De Unges Gladsaxe

lørdag den 7 januar, og lørdag den 1 ste april 1961 i Madienlystskolens Aula, Gladsaxevej 196 til bal fra

kl,2o til kl,24 begge aftener
Pris pr aften kr. 45o,oo.

---
for Melvis Rock Band

---
for De Unges Gåådsace

Kontrakt mellem "De Unges Gladsaxe" og Melvis Rockband. Kontrakten må muligvis være uopfyldt fra orkestrets side, da det var opløst på tidspunktet for de to optrædender, det var bestilt til. (Rekonstruktion).

godt på deres musik. De mest fremtrædende grupper spillede op til et par gange ugentligt, som regel i weekend'erne - lørdag aften og søndag eftermiddag (matiné). Orkestrene blev ofte underbetalt, især i starten af deres offentlige karriere. Mogens Petersen nævner således, at The Teddy Rockboys for deres første optrædender i Hot Club blev aflønnet med 5 kr. pr. mand, senere steg det til 12 kr. og 15 kr., når orkestret indgik i turnusordningen mellem Hot Club og Islev Club. Efter at grupperne var blevet mere etablerede og populære, steg lønningerne i takt hermed. Lønnen lå ofte fast for en gruppe og udgjorde almindeligvis 300-350 kr. pr. aften til deling mellem gruppens 5-6 medlemmer. Indtjeningen ved musikken kunne således blive et ganske pænt tilskud til f.eks. lærlingelønnen, der var på 60-70 kr. om ugen. Præmierne ved de talløse amatørkonkurrencer udgjorde 25-30 kr. til deling i orkestret.

Flere musikere fik problemer med musikerforbundet, idet dette frygtede, at amatørmusikerne skulle tage arbejde fra de organiserede, professionelle

musikere. Således havde både Peter Abrams, Satelitterne og Peter Plejls Orkester uoverensstemmelser med forbundet, der krævede, at de organiserede sig, hvilket skete efter at have bestået den krævede optagelsesprøve. For nogle var medlemsskabet af musikerforbundet en afgjort fordel, f.eks. for Satelitterne, der nu fik den tarifmæssige betaling, hvor de før var blevet voldsomt underbetalt. For andre var fordelene mindre, f.eks. for Peter Abrams, der i forvejen på grund af sin store popularitet hos publikum til fulde fik sin tarifløn; den mest mærkbare forskel for ham var, at han nu skulle betale medlemskontingent.

Lancering. Ud over Peter Abrams (og Otto Brandenburg - se senere) var der ingen musikere i amatørperioden, der bevidst blev søgt lanceret. At det netop var Peter Abrams, der blev lanceret og dermed opnåede at blive "landsdækkende", skyldtes primært, at hans sangstil og repertoire appellerede til en bredere del af befolkningen, således at det økonomiske grundlag for et udbytte af lanceringen var i orden. Men lanceringen af Abrams (der blev ført frem i den samme myte som Ib "Rock" Jensen, nemlig den om den ukendte, almindelige, unge mand, der pludselig blev rockstjerne) var dog langt fra så massiv og gennemgående, som det var tilfældet nogle få år senere med grupper som The Cliffters, The Medley Swingers o.a. og tåler da slet ingen sammenligning med det maskineri, der i dag sættes i gang i lanceringen af forskellige popgrupper.

Impressario-institutionen var ligeledes meget svagt udviklet. Den eneste egentlige impressario i denne periode var Sally Joffe, der skaffede musik og underholdning til bl.a. parkballerne og Dyrehavsbakken.

Årsagerne til denne svagt udviklede organisering af RR-musiklivet må søges

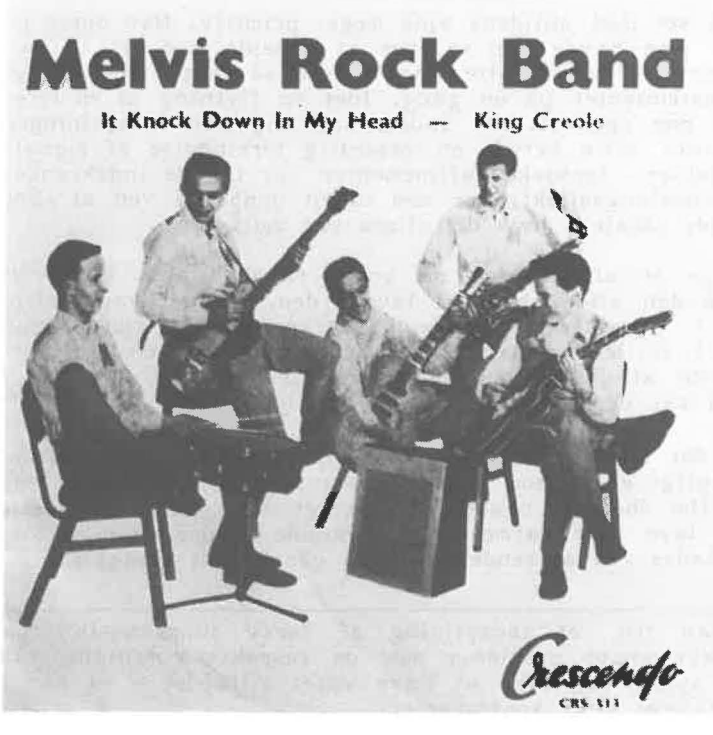
Politiken 30/8 1959
Originale mål: 13,3 cm X 5 cm

i den begrænsede, økonomiske basis for et profitabelt udbytte af investeringer i lancering m.m. RR-musikkens publikum, der primært skulle findes blandt arbejderunge (se senere), var endnu økonomisk for svagt til at gøre en større investering i musikken rentabel - dertil var velfærdsbølgen endnu ikke slået tilstrækkeligt igennem. Ønskede RR-orkestrene at øge interessen for deres optræden ved baller og lignende, måtte de tit selv sørge for den fornødne annoncering (ved f.eks. at lave plakater), hvilket overskred deres økonomiske formåen.

Omtaler af og annonceringer i aviser for RR-arrangementer var få og små. Se således annoncen side 142 for koncerten på Bellahøj Friluftsscene, der kvantitativt var en af de største annoncer for et RR-arrangement i denne periode.

Offentlig virksomhed: grammofonplader

Da RR-musikken som bekendt fortrinsvis var et lokalt, københavnsk fænomen, var publikummet forholdsvis lille; endvidere ejede kun få unge en grammofon. Disse forhold tilsammen gjorde, at pladeselskabernes interesse i at udgive grammofonplader med danske orkestre var beskeden. (Endelig spillede det en rolle, at den danske RR-musik var af en gennemgående ringe standard). Derfor blev der kun udgivet et ganske lille antal plader i perioden op til 1960, i alt omkring 25 forskellige (heri medregnet pladeudgivelserne med Plejl/Uglebjerg, Winkler og Ib Jensen omkring RR-introduktionen i 1956). Heraf var 6-8 stykker med Otto Brandenburg og omkring det samme antal med Peter Abrams. Disse to var de eneste, der var landskendte, indgik i et større kommercielt apparat og blev dyrket som idoler. Derudover blev der udgivet fem plader med Melvis Rockband; Crazy Rock Boys, James And His Jamesmen og Rock Niller indspillede hver én plade. Som det ses, blev der kun lavet indspilninger med københavnske grupper, hvilket bl.a. skyldtes, at indspilningsfaciliteterne lå i København.



De eksakte salgstal for pladerne er uoplyste, men har uden tvivl været ret små, da pladeselskaberne ikke ønskede at fortsætte med andre udgivelser; dog opnåede flere af Otto Brandenburgs plader virkeligt høje salgstal. Af mere konkrete salgstal kan nævnes Peter Abrams' største hit, "You Are My Sunshine" (1960), der opnåede det dengang meget høje tal af ca. 6000 solgte eksemplarer, og Crazy Rock Boys' "Tom Dooley"/"Born To Late" (1958), der med ca. 2000 eksemplarer leverede et pænt salgstal, men dog ikke stort nok til en fornyelse af pladekontrakten. Men disse plader var undtagelser; sædvanligvis solgtes der langt færre eksemplarer af de enkelte plader.

Indspilningerne var udelukkende plagiater af plader, der havde vist sig at være successer med andre (oftest udenlandske) kunstnere. Især indspilledes hitnumre fra de populæreste rockstjerners repertoire, først og fremmest fra Elvis', f.eks. "Wear My Ring" (med Peter Abrams), "Jailhouse Rock" (der indspilledes to gange: med Melvis Rockband og med Rock Niller) og "King Creole" (Melvis Rockband). Endvidere Little Richard-hits (eks. "Rip It Up" med Melvis Rockband) og Tommy Steele-hits ("En håndfuld musik" ("A Handful Of Songs") med James And His Jamesmen). Som et eksempel på et nummer med dansk forlæg kan nævnes "Tom Dooley" (Crazy Rock Boys), der havde været en stor succes med Four Jacks - nummeret blev i Crazy Rock Boys' version udsat i rockstil. En undtagelse fra plagiaterne var Ivan "Melvis" Haagensens "Beth's Rock Blues" og James Rasmussens "Hand Clap".

Indspilningsstederne og -teknikken var temmelig primitiv målt efter nutidige forhold. Egentlige pladeoptagelsesstudier fandtes så godt som ikke. I stedet benyttedes velegnede, store rum med den rette akustik, hvilket ville sige kirkerum (1), biografsale, gymnastik- og festsale på skoler o.lign. Menighedslokalet i Kildevældskirken på Østerbro benyttedes hyppigt som pladestudie, og selve kirkerummet fungerede som ekkorum på den simple måde, at man blot åbnede døren herindtil. Mariendalskirken på Frederiksberg anvendtes af Metronome før selskabet fik sine egne studier. Af biografer brugtes bl.a. Bispebjerg Bio, hvis foyer fungerede som ekkorum på samme måde som Kildevældskirken, og Islev Bio, der benyttedes af Philips, var også et meget brugt pladestudie til langt op i 60'erne. Endelig benyttedes af og til studier i Radiohuset.

Teknikken var som sagt set med nutidens øjne meget primitiv. Man optog på halvsporsmaskiner, d.v.s. man havde kun to spor at arbejde med, ét til musikken og ét til sangstemmen. Derfor måtte man optage så meget som muligt ad gangen - helst alle instrumenter på én gang, idet en flytning af en foretaget indspilning fra det ene spor til det andet, samtidig med indspilningen af en ny instrumentalstemme, ville betyde en væsentlig forringelse af signal/støjforholdet i indgangseffekten. Tekniske raffinementer var få; de indskrænkede sig som regel til en rumklangseffekt, der som nævnt opnåedes ved at åbne døren ind til det tilstødende lokale - hvis det ellers var muligt:

> "Da vi skulle optage et af numrene på vores første plade, kunne vi ikke få rumklang på den aften, hvor vi lavede den, for der var konfirmationsforberedelse i ekkorummet (Mariendalskirken). Det gjorde man så en anden dag. Så spillede man det en gang til ud igennem en højttaler i den ene ende af lokalet og opfangede det med en mikrofon i den anden ende - så var der ekko på den." (Ivan Haagensen)

Den tekniske kvalitet på det færdige resultat efter denne operation blev naturligvis ret tvivlsom. Et rigtigt ekko, som senere i begyndelsen af 60'erne blev meget populært, efter at The Shadows havde introduceret det, var det på dette tidspunkt ikke muligt at lave. Det nærmeste, man kunne komme, var en forlænget rumklang, der opnåedes ved at sende musikken gennem en klangplade.

---

(1) Umiddelbart skulle man tro, at indspilning af "sexy junglemusik" som RR i kirker kunne have skabt problemer med de respektive menighedsråd og præster; men det synes dog ikke at have været tilfældet - vi har i det mindste ikke konstateret slige kontroverser.

Indspilningsfaciliteterne var, som det ses, primitive, og de fleste RR-plader fra denne periode var præget af den mangelfulde teknik. Lydbilledet var sløret, ofte med en dårlig balance mellem de enkelte instrumenter, og støjniveauet var højt.

De fleste grupper betragtede det som et højdepunkt i deres karriere, om de fik udgivet en plade; men kun de færreste opnåede det. Havde man ambitioner om at høre sine egne indspilninger fra den sorte skive, kunne man alligevel få sit ønske opfyldt, idet flere privatfolk i København havde indrettet deres eget lille pladestudie i lejligheden, hvor de på mere eller mindre hjemmelavet, primitivt udstyr skar pladen direkte, medens orkestret spillede.

> "Der fandtes nogle amatørpladeskærere, nogle steder, hvor man direkte skar pladen. Det kostede 40 kr., og der fik man to plader, ment på den måde, at hvis den første ikke blev god, så var der én mulighed til, og det skulle gå kontinuerligt. Det var en 45-omdrejninger, men i 78'er-størrelse. - Den er "meget" god, "god" kvalitet, støj/signalforholdet er helt "perfekt". Og det var en gut ude i Islev - en festlig fyr, han var bindegal, sådan en Ole Opfinder-type. Det foregik simpelthen i hans stue, og ude i køkkenet havde han en pladeskærer, og der skar han pladen direkte fra mikrofonerne derinde. Der var to mikrofoner i alt, og der måtte vi flytte den ene. Vi måtte ofre den første plade, for vi kunne ikke høre pianoet. Og han stod ude i køkkenet med rigtige, gamle hovedtelefoner på, og det røg direkte i pladerillen." (Mogens Petersen)

Den færdige plade, der var et unikum, var af en teknisk elendig kvalitet.

Offentlig virksomhed: optræden i radio, TV, film

RR-musikkens tilstedeværelse i massemedier som radio, TV og film var stærkt begrænset. Statsradiofonien/Danmarks Radio fortsatte stort set den politik, man havde ført over for RR-fænomenet siden dets lancering i 1956 og negligerede musikken totalt. Radiomediet var derfor hverken en inspirationskilde for de danske musikere eller medvirkende til at gøre den danske RR kendt.

> "Danmarks Radio var jo ikke det store sus. Jeg tror, professor Mogens Lind var noget af det mest poppede, der fandtes dengang." (Peter Tortzen)

Man bragte kun få udsendelser, der var direkte rettet mod ungdommen og aldrig musikudsendelser udelukkende med RR.

For at få adgang til mikrofonerne skulle man bestå den tidligere omtalte mikrofonprøve, en prøve, der skulle afgøre, om en stemme var egnet til at blive sendt ud i æteren. Denne prøve kunne let komme til at virke som en slags censur (dog har vi ikke kunnet påvise nogen direkte, officielle udtalelser om, at dette var tilfældet), hvor man sorterede det uønskede fra. Bl.a. bestod Otto Brandenburg og Peter Abrams ikke prøven (førstnævnte blev dog senere taget til nåde):

> "Jeg optrådte aldrig i Danmarks Radio, for jeg bestod ikke mikrofonprøven. Jeg gik op til den tre gange, men fik aldrig lov til at bestå den. Så på den måde var jeg afskåret fra at sende forslag ind til et program med f.eks. nogle sange, jeg gerne ville synge. Jeg vil nødigt kritisere nogen i Danmarks Radio for det; men jeg har på fornemmelsen, at jeg ikke sang, som man skulle synge - det gjorde Otto Brandenburg jo heller ikke. De syntes ikke, det, jeg sang, var sang." (Peter Abrahamsen)

Ved at lægge skyld på en persons stemmes manglende egnethed til brug i radiotransmissioner kunne man udelukke bestemte musikgenrer, uden at der

var tale om noget egentligt forbud imod dem. At dette kan have været politikken over for RR-musikerne, understreges af Statsradiofonichefens, Jens Frederik Lawaetz' udtalelse til Social-Demokraten tilbage i 1956:

> "I spørgsmålet om rock'n'roll mener jeg ikke det kan være Statsradiofoniens opgave, at udbrede kendskabet til den, når vi får oplyst at det drejer sig om massehysteri." (1)

Men som sagt foreligger der ingen oplysninger om et direkte forbud mod udsendelse af RR-musik.

Radio Mercurs udbud af denne musik var begrænset, men dog betydeligt større end Danmarks Radios. Radio Mercurs start var som omtalt præget af en række pladeselskabers boycot af senderen, hvorfor man i temmelig stort omfang måtte producere sine egne musikudsendelser fra bunden. Dette kom bl.a. en lang række RR-orkestre til gode, ikke blot som reklame for dem, men også som en mulig indtægtskilde:

> "Men selvfølgelig har vi arbejdet med Radio Mercur, de var mere end villige - og de betalte oven i købet virkelig godt for det." (Ivan Haagensen)

Mercur producerede selvstændige programmer med Peter Abrams, Otto Brandenburg, Crazy Rockboys, Melvis Rockband, Satelitterne og The Ready Rockboys, alle af 15 minutters varighed.

Da Radio Mercur var oprettet på kommerciel basis, havde pladeselskaberne mulighed for at købe sendetid, hvor de, eventuelt med deres egne pladevendere, kunne få spillet deres produkter. Peter Abrams fungerede således i længere tid som pladevender for selskabet "Karusell" i et ugentligt 15 minutters program ("Peter Abrams kører Karusellen") hvilket gav ham stor reklame, også selv om han ikke spillede sine egne plader.

TV udsendte ingen deciderede RR-programmer med danske kunstnere; men der forekom dog enkelte danske indslag med denne musik i forskellige underholdningsprogrammer, f.eks. i "TV i Tivoli", i Otto Leisners "Pladeparade" samt en sjælden gang i ungdomsudsendelserne. Repertoiret i disse udsendelser var den bløde, afdæmpede rock, der forargede mindst. Den hårde rock ville/turde man ikke vise.

Film. Der var ingen af de danske RR-musikere fra denne periode, der opnåede en så omfattende popularitet, at der var publikumsbasis for en kommerciel udnyttelse af dem i filmmediet. Ganske vist medvirkede Otto Brandenburg i større eller mindre roller i flere film; men de stammede alle fra begyndelsen af 60'erne, fra idolperioden, hvor filmmediet først for alvor indgik som en væsentlig faktor i markedsføringen af ungdommens musikidoler.

Ej heller forekom der korte indslag med et enkelt nummer i nogen film, bortset fra to tilfælde, begge fra de populære Soldaterkammeraterfilm. I det ene tilfælde var det Arly Deveril og John Jørgensen fra Crazy Rock Boys. I det andet tilfælde sang en for os ukendt sanger under pseudonymet "Freddieboy" et dansktekstet RR-nummer: "Soldier Rock", der var komponeret til filmen.

> "Soldier rock, soldier roll.
> Hele dagen går vi rundt i kongens tøj.
> Soldier rock, soldier roll.
> Den er drøj, oh boy.
> Op og stå er det daglige refrain,
> ud og gå, farvel til mange ting."

Det bør måske for Crazy Rock Boys' vedkommende nævnes, at deres indslag ikke var repræsentativt for deres sædvanlige repertoire. Udover den almindelige militærpropaganda, disse film var udtryk for, viste den publi-

---

(1) Social-Demokraten 5/10 1956.

kum, at de hårde, vilde og uregerlige RR-drenge, trods pressens omtaler af dem som moralsk fordærvede, på bunden var gode nok og elskede at gå i krig for Gud, konge, fædreland og NATO mod "den grumme Ivan".

c. Elementer i rock'n'roll-musikkens fremførelse

I bal- eller koncertsituationen var musikken dog ikke det eneste element, der indgik i det totale billede af et optrædende RR-orkester. Musikernes fremtræden på scenen, d.v.s. deres påklædning og udseende og især deres sceneoptræden, var en væsentlig faktor i både musikernes og publikums oplevelse af situationen. Musikernes ageren på scenen, medens de spillede, var ganske vist ikke noget nyt; men først med RR-musikken blev denne ageren i den grad benyttet helt bevidst, at den blev uløseligt forbundet med det at spille RR. For mange orkestre var de visuelle indtryk lige så betydningsfulde som de lydmæssige, og de kunne derfor både dække over eventuelle spilletekniske svagheder og - især - virke stemningsskabende.

Påklædning, udseende

Påklædningen var væsentlig for identifikationen af musikerne, hvorfor de oftest var ens påklædt (dette krævedes også tit af koncertarrangørerne - f.eks. af Kisbye i Dansehallen i Kødbyen). Den ensartede påklædning skulle holde indtrykket af orkestret sammen, skulle samle det samtidig med, at den adskilte det fra den mere brogede publikumsmasse.

Den tidligere foretagne inddeling af orkestrene i forskellige kategorier, hvad angår repertoire (og, som det senere vil vises, sceneoptræden), kan også til en vis grad anvendes i forbindelse med påklædningen. De bløde, countryrockprægede musikere og mellemkategori- (blandings-repertoire-)grupperne, der indgik i en for publikums vedkommende aldersmæssig og dansemæssig bredere sammenhæng (først og fremmest Peter Abrams og Satelitterne), optrådte i en orkesterpåklædning, der bestod af mørkt jakkesæt (evt. smoking) eller i "uniformer", der var præget af en vis luksuriøs elegance, der adskilte dem fra publikum. Påklædningen var således ikke altid ganske traditionel, men dog ikke mere speciel, end at det kunne accepteres af også den ældre del af det blandede publikum.

De hårde RR-gruppers påklædning var ofte mere speciel og var til en vis grad et kendetegn for dem (en del af deres image; blot må image-begrebet bruges med nogen forsigtighed, da ingen af orkestrene på dette tidspunkt blev lanceret i eller bevidst forsøgte at opbygge noget bestemt image). Crazy Rock Boys optrådte f.eks. i kakifarvede bukser og grå, strikkede trøjer med deres "kunstnernavne" ("Buzzy", "Crazy", "Sugar" m.fl.) indstrikkede med store bogstaver forpå og med gruppens navn på ryggen. Navnene var meget iøjnefaldende, og da gruppen var den eneste, der optrådte i en sådan påklædning, blev denne hurtigt et let genkendeligt særpræg ved gruppen. Ivan "Melvis" Haagensen optrådte i et mere farvestrålende antræk: sorte fløjlssko med tykke såler, grå fløjlsbukser, rød fløjlsskjorte og turkisfarvet vest. Grunden til denne påklædning var som sagt dels ønsket om at vække opmærksomhed hos publikum; men også fordi han kunne lide det:

> "Jeg kan se i dag, at jeg havde en rædselsfuld smag; men når jeg iklædte mig en rød skjorte og en grøn vest, var det fordi, jeg havde en eller anden idé om, at det var smart. Men nu var det jo noget andet, når det var scenetøj, der skulle bruges." (Ivan Haagensen)

Den lidt særprægede påklædning udsprang af ønsket om at frigøre sig fra de gældende normer, hvad angik tøj, og muligheden herfor var til stede i det øjeblik, musikeren stod på scenen og på sin vis var en "anden" og mere

betydningsfuld person, end han var som elev eller lærling i det daglige.

Frisuren, der også betød meget for det rette indtryk, ikke blot for musikerne, men også for det mandlige publikum, var tilbagestrøget anderumpe- eller Elvisfrisure. Dog er det værd at understrege, at anderumpefrisuren ikke opstod med RR-musikken, men nogle år før med James Dean-film som "Rebel Without A Cause" ("Vildt Blod") o.a. Den blev blot identificeret med RR-musikken som følge af den begrebssammenblanding, den massive invasion af amerikanske kulturindustriprodukter på flere måder forårsagede. Man havde vanskeligt ved at skille de mange nye begreber og påvirkninger ud fra hinanden og blandede dem i stedet sammen. Derfor blev den komplette, logiske følgerække for mange mennesker denne: anderumpefrisure = RR-musik = ekstase = optøjer; en argumentation, som aviserne gjorde deres bedste for at understrege.

Musikerne gjorde meget for at tage sig ud på scenen, og frisuren var ikke det mindst betydningsfulde:

> "Bare det der med håret. Det startede med, at vi vaskede hår, og så blev det permanentkrøllet og 24 kg. Brylcreme i bagefter - det var skide skægt at bygge alt det der op. Men både publikum og orkestrene havde disse anderumper. Derimod, da Beatles kom frem, da var det orkestret, der kom frem med det.
>
> Vi gjorde jo meget for at se smarte ud og for at ligne så meget som muligt, med tøj og skjorter. Så gjorde publikum det jo også. Det synes jeg, man gjorde meget ud af - hvis man havde set noget på film og syntes, det var smart." (Teddy Edelmann)

Det bør endelig bemærkes, at ingen musikere optrådte i rollen som "tough guys", barske, hårde fyre i lædertøj m.m., som især Gene Vincent gjorde det i USA og England. (Når der tidligere er talt om hårde, danske RR-grupper hentydes altså ikke til deres påklædning og attitude på scenen, men udelukkende til deres repertoire af hurtige, pågående rocknumre). Sammenkædningen af læderjakker og RR-musik var altså for musikernes vedkommende uden bund i virkeligheden. Ganske vist optrådte Peter Plejl i tiden omkring RR-introduktionen i 1956 i læderjakke - dog uden den barske attitude; men p.g.a. hans inddragelse i det kommercielle apparat omkring RR-lanceringen viste hans brug af lædertøj mere om den kommercielle holdning til RR-fænomenet end om hans egen. Den kommercielle opfattelse af RR som værende hård, barsk, "tough" gav således et falsk billede i forhold til musikkulturen, som den fandtes i amatørperioden.

Sceneoptræden

Men det vigtigste, visuelle element i forbindelse med RR-musikkens fremførelse var dog musikernes sceneoptræden, der skulle tjene som en understregning af musikken og stemningen i salen. Den var dog ikke lige udpræget og betydningsfuld for alle grupper, og en tilsvarende inddeling af orkestrene i kategorier som de tidligere omtalte findes også her. Grupper som The Teddy Rockboys og Satelitterne havde en meget moderat sceneoptræden, hvorimod den for Crazy Rock Boys, Teddy And Little Freddy And His Rockboys og Melvis Rockband var et indlæg på lige fod med musikken. Årsagerne til den temmelig store forskel i gruppernes brug af showelementer på scenen var flere. For det første var den afhængig af musikernes psyke; deres tilbageholdenhed og almindelige generthed over for publikum kunne bevirke, at de ikke turde slå sig løs på scenen. Dernæst kunne den sammenhæng, hvori orkestrene spillede, betyde meget; et danseorkester som Satelitterne spillede på steder, hvor det fra arrangørernes side var hensigten at publikum skulle danse og benytte pauserne i musikken til at købe drikkevarer o.lign., således at omsætningen kunne holdes i gang. En eventuel sceneoptræden kunne bortdrage opmærksomheden fra dansen og brugtes derfor ikke. Endvidere kunne strukturen i et sådant balarrangement med 15 minutters musik efterfulgt af en kortere pause gøre det vanskeligt at opbygge et egentligt sceneshow - der var simpelthen

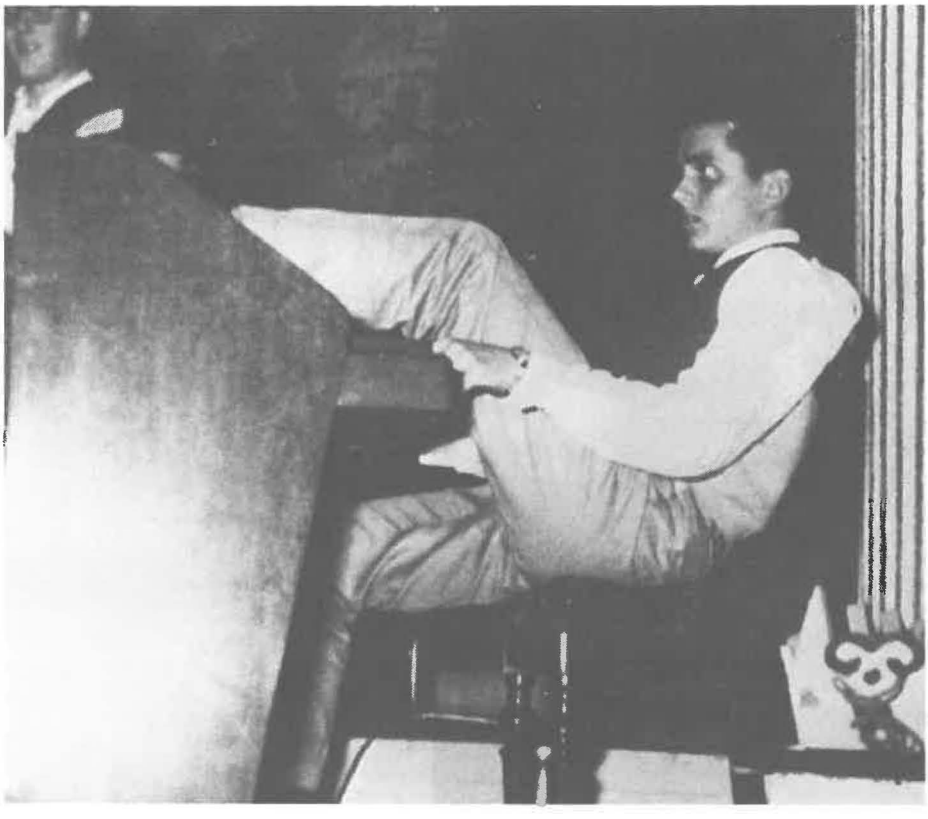
ikke tid til at skabe den rette stemning inden næste pause. Endelig indbød det blandede repertoire med både RR-musik og mere traditionel dansemusik ikke til nogen sceneoptræden i større stil. Den indskrænkede sig for disse orkestre stort set til f.eks. nogle indstuderede, små dansetrin, mens man spillede, eller når højdepunktet nåedes, til på et givet signal at lægge sig på knæ.

De hårde RR-orkestre brugte gennemgående langt større effekter under deres musiceren. Man kan således konstatere, at det især var de hårde, pågående RR-numre, der var mest velegnede som akkompagnement til musikernes sceneløjer, hvilket også følgende udtalelse af Teddy Edelmann viser.

> "Det hørte jo med til hele rockshowet at lave krumspring på scenen - der skulle jo ske noget. I de vildeste numre var det ned at ligge på knæ, og nakken så meget bagover som muligt." (Teddy Edelmann)

Det var det hurtige tempo og den bastante rytme, der især appellerede til musikerne om at foretage sig uventede ting på scenen.

Musikernes sceneshow var udover den rent kropslige aktivitet kendetegnet ved hovedsagligt at bestå af en lang række enkeltstående løjer eller gags. Som eksempler herpå kan nævnes, at Crazy Rock Boys kunne starte deres optræden ved, at pianisten, Arly Deveril, lå gemt nede i flyglet med låget over sig og sprang op, når resten af orkestret begyndte at spille RR-rytmerne (nummeret kunne dog ikke laves hver gang, de spillede, idet det var de færreste gange, der stod et flygel til rådighed). Endvidere forskellige løjer med instrumenterne som at kravle op på og smide rundt med bassen i stil med Bill Haleys bassist eller klaverspil á la Jerry Lee Lewis, rulle med en appelsin op og ned af tangenterne, spille med fødderne og med enden o.s.v.



Arly Deveril fra Crazy Rock Boys excellerer i Jerry Lee Lewis-klaverstilen.

> "Når vi spillede "Green Door", havde vi en stor, grøn dør, vi slæbte ind på scenen. Det var altså noget i stil med Victor Borges: "Nej, skal vi ikke stryge den?" og så bliver der smidt et strygejern ind; sådan noget, som man syntes var skægt dengang. I dag ville man måske ikke synes, det var så sjovt, det vi gjorde, som f.eks. også at slæbe en tøjhund ind midt i "Hound Dog"." (Arly Deveril)

Den sceneoptræden, man lavede, bestod altså af en mængde, korte gags, der til tider virkede lidt groteske, og hensigten med dem var at holde fast i og forstærke den stemning, der var i det givne øjeblik. Af de mere showprægede gags kan nævnes:

> "Hvad angår sceneoptræden, er der jo røget nogle skjorter ind imellem, det vil jeg indrømme. Det gjorde sig altid fantastisk, jeg ved ikke hvorfor - især i Enghaveparken, der var den god - den med at smide tøjet og rive tikronesedler i stykker (- og engang måtte vi tomle den hjem, fordi vi havde ikke en krone, for jeg havde revet den sidste tikrone i stykker). Det var, når den var kommet godt op at køre, så gik stemningen, og så skulle der ske et eller andet for at give den en tand til. Så kunne man godt starte med at stikke ild til nogle pengesedler - det virkede altid fantastisk. Nu har jeg aldrig røget, så jeg går ikke med lighter, så jeg måtte nøjes med at rive dem i stykker. Det var jo knap så effektfuldt - til gengæld så det jo fint ud, når konfetti-en røg ud over ... Men det kunne du jo ikke stå og klare dig med hele tiden. Så var der noget med at ... først sneg man jakken af, så

Crazy Rock Boys

> sneg man skjorten af - uden at knappe op ... (Da så man jo lidt mere heldig ud, end man gør i dag)." (Ivan Haagensen)

Bortset fra de løjer, der krævede forskellige rekvisitter, var gruppernes sceneoptræden sjældent indstuderet, men spontane indfald, der skabtes i den øjeblikkelige situation, hvor stemningen i salen blandt publikum og musikere kunne bære løjerne.

> "Man fandt på en masse pladder. Ikke noget med at det var indstuderet, det kom bare - det var umiddelbart - man fik en eller anden skør idé, og så gjorde man det bare. Man lagde ikke så meget i, om det var kunstnerisk forsvarligt, som man måske gør meget ud af i dag. Dengang gjorde man bare, hvad der passede én." (Teddy Edelmann)

Da musikernes optræden på scenen bestod af en lang række isolerede, improviserede gags kan man dårligt tale om et egentligt sceneshow, idet et sådant snarere indebærer en forud tilrettelagt og indstuderet række af "numre", der i større eller mindre grad er bygget over det samme tema, og som over et kortere eller længere tidsrum bevidst søger at opbygge en stemning blandt publikum. Det mest showprægede nummer blandt de nævnte var Ivan Haagensens afklædningsscene, der helt tydeligt kunne skabe en stigende grad af forventning hos publikum ("Nu smed han skjorten - hvad bliver mon det næste?").

Denne mangel på egentlige sceneshows må nok delvis søges i det forhold, at musikerne ikke havde mulighed for at studere de udenlandske forbilleders optræden på scenen og aflure dem kunsten. De rockfilm, man havde mulighed for at se i biograferne, viste kun enkeltnumre, hvor man nok kunne få inspiration til forskellige gags, men ikke få fornemmelse af, hvorledes de medvirkende musikere opbyggede en hel aftens optræden. De eneste musikere, man havde haft mulighed for at se i virkeligheden, var Tommy Steele And His Steelemen; og deres koncerter i Danmark gav mange danske kunstnere ny inspi-

ration og nye ideer til deres egen sceneoptræden.

Den seksuelle attitude i musikernes optræden var mere eller mindre udpræget. Ivan Haagensens afklædningsscene indeholdt især en tydelig, seksuel undertone; men generelt var denne undertone betydeligt mindre massiv end i dette specielle tilfælde. Den kunne dog spores i f.eks. efterligninger af Elvis Presleys sceneoptræden (hoftevridninger o.s.v.).

Ekstasen var, som vi tidligere har set, et begreb, der af pressen altid knyttedes til RR-musikken og næsten udelukkende i en nedladende tone. Ifølge pressen associerede ekstase til massehysteri, junglemusik, u-kultur, mangel på civilisation og meget andet. Disse stadige forventninger fra pressens side til, at RR-musikken skulle skabe ekstaselignende tilstande ved koncerter eller baller, påvirkede naturligvis musikerne. For de fleste var ekstasen ikke noget mål for deres musiceren; man ønskede blot at gøre sit bedste og gøre publikum tilfreds og glad. Hensigten var ikke at gøre sig selv og publikum sanseløse over musikken, således som pressen fremstillede det, men at opnå det, som ekstasebegrebet trods alt også kan dække over; men som viser en gradsforskel i opfattelsen af det, nemlig henrykkelse og begejstring:

> "Hvis du mærker, du har det godt med publikum, og det har det godt med musikken, det hele gynger, så laver man altså lige pludseligt et nummer, og så siger det "hååååp", og de står op på stolene. Og så har man det godt med det. Det er ikke noget, man gør bevidst eller tænker på. Men der skal jo nok have været nogen, der tænkte på det og udnyttede den kommercielle del af det, altså; jo mere ballade, du kan lave, jo mere reklame er det for dig. Sådan en som Ib "Rock" Jensen var fanget ind i, at der skulle ske noget, hvor han var, ellers gad folk ikke komme og se ham." (Peter Abrahamsen)

Den kommercielle udnyttelse af RR-musikken og den - ifølge pressen - med musikken uløseligt forbundne ekstase, skabte en række forventninger til musikerne, som flere forsøgte at indfri - måske efter en stille forundring over, hvad begrebet dækkede over, og eksperimenteren med det:

> "Man skulle jo helst gå i ekstase - det udtryk var en måned gammelt, før jeg blev klar over, hvad det var for noget - så fik jeg pludselig at vide, at jeg bare skulle lægge mig ned og se åndssvag ud. Guitaren skulle helst op over skulderen - nogle spillede med guitaren omme på nakken." (Teddy Edelmann)

Også Otto Brandenburg havde i sin tidligste karriere afluret ekstasens hemmeligheder:

> "Vi øvede os som vanvittige til ballet på skolen, og da dagen oprandt, havde vi nået at lære tre numre. Inden vi begyndte - ja, da skulle vi være i ekstase, for det var de i Amerika; men jeg var ikke klar over, hvad det indebar. Men Ib (Glindemann) sagde: "Ud i svaberrummet" - det var sådan et rum, hvor man opbevarede de redskaber, man gjorde rent med i gymnastiksalen. Der stod vi så og vred os under Ibs kommando og prøvede på at se ud som om, vi var i ekstase. Derpå gik vi ind i salen - der var fuldt hus - og der afspillede vi hurtigt de tre numre, vi kunne." (Otto Brandenburg i radioudsendelsen "Ekstase i et kosteskab")

Der var således helt tydeligt en skarp kontrast mellem den generelle opfattelse blandt musikerne af den naturlige udvikling af en positiv stemning mellem musikere og publikum i bal-/koncertsituationen og pressens opfattelse af denne situation som en magisk massesuggestion.

B. Publikum

a. Definition og karakteristik

I det følgende vil vi forsøge at give et billede af publikum. Med publikum menes her det "aktive" publikum. Med andre ord de mennesker, som gik til koncerter, dansearrangementer eller i ungdomsklubben for at høre RR eller gik i biografen for at se RR-film. Det publikum, som måske har måttet eller valgte at nøjes med at lytte til plader og/eller f.eks. Radio Luxemburg, har vi ikke haft nogen mulighed for at komme ind på.

Desuden er beskrivelsen hovedsageligt baseret på vores interviewer og diverse avisartikler og omhandler derfor først og fremmest københavnerpublikummet.

Som det tidligere er nævnt, forekom en meget stor del af RR-aktiviteterne i ganske bestemte københavnske kvarterer, såsom Vanløse, Vesterbro, Nørrebro og Amager. Med andre ord nogle af de mest udprægede arbejderkvarterer i København. At det i hvert fald ikke var i de fine kvarterer, RR-kulturen trivedes allerbedst, vidner følgende citater om:

> "Det var i Vangede og Søborg og så på vejen ind mod Bispebjerg, du hørte den slags plader. Du hørte dem ikke den anden vej op mod Gentofte og Hellerup. Det svarer også stort set til en lavklasse-overklasse." (Dan Turèll)

> "Man oplevede aldrig, at et orkester af den karakter eksisterede i Gentofte eller Charlottenlund eller Lyngby...det koncentrerede sig om ganske bestemte kvarterer af København. Det blev aldrig lagt ud i champagnebæltet eller nord derfor - kun pletvis i hvert fald". (Ivan Haagensen)

Selv om der var en tendens til at RR-musikken hovedsageligt florerede i Københavns arbejderkvarterer, kan man ikke på samme måde som i USA betragte RR som en ren proletarmusik.

I Amerika var RR-musikken vokset frem som en ren og skær proletarmusik med baggrund i andre proletarmusikalske genrer, som Rhytm & Blues og Country & Western. Den danske RR-musik var ikke opstået eller vokset frem af en tidligere dansk tradition. Den var derimod ligesom andre genrer helt tilbage til 1920'erne, hvor man begyndte at bryde med den traditionelle kulturoverleveringsform, udtryk for den amerikanske kulturimperialisme, som ikke mindst efter anden verdenskrig fik et voldsomt opsving. Musikken var så at sige en importeret vare fra Amerika. Denne vare gennemsyrede en masse produkter (se afsnittet om udbredelsen af amerikansk RR-musik), og køberen kunne enten bruge den - tage den til sig som noget af sig selv eller stille den op for primært at se på den. Denne situation bevirkede, at RR-musikken fik en helt anden status i Danmark end i USA.

Publikumssammensætningen var således noget bredere herhjemme. F.eks. fortæller Peter Abrahamsen, at "de første 78'ere hørte jeg hos en glad tandlægefamilie, hvor datteren havde købt dem i Malmø". Og flere af de interviewede betegner deres publikum som et bredt publikum.

Men mange forhold tyder på, at den største del af publikum har tilhørt arbejderklassen. Forældrene kunne være f.eks. fabriksarbejdere eller håndværkere, og de unge selv var enten skoleelever, lærlinge, arbejdsdrenge eller i huset.

Som det tidligere er nævnt, florerede RR-musikken - specielt i amatørperioden - hovedsageligt i arbejderkvartererne, og da der i denne periode var tale om decideret amatørmusik, der for en stor del spilledes i ungdomsklubber

og andre etablissementer med et væsentligt lokalt præg, må vi formode, at publikum hovedsageligt har bestået af folk, der har boet i de nærliggende kvarterer. Man må bl.a. erindre, at ungdomsklubberne, som de fleste RR-grupper spillede meget i, og som for en stor del oprettedes i løbet af 50'erne, netop opstod som et forsøg på at opfange de unge (og i starten kun drengene) fra arbejderkvartererne og få dem beskæftiget med andet end at hænge på gadehjørnet og lave skæg og ballade.

Generelt har de forskellige arrangementer været mere lokalt præget dengang. Peter Abrahamsen og Teddy Edelmann fortæller:

> "I en klub på Vesterbro kom folk fra Vesterbro. Hvis du spillede i Thomas P. Heiles Ungdomshus dengang, vidste du, at det var folk der boede omkring Nansensgade, Frederiksborggade, der kom dér. Undtagen til de store aftener, hvor de kom fra hele byen." (Peter Abrahamsen)

> "Til vores arrangementer bestod publikum af folk fra kvarteret". (Teddy Edelmann)

Specielt havde arrangementerne i ungdomsklubberne, "Hot Club", "Islev Club", Enhaveparken o.l. sandsynligvis et udpræget lokalt præg. Kødbyen har tilsyneladende kun haft et delvis lokalt præg, mens et arrangement som det på Bellahøj nok har haft et ret begrænset lokalt præg.

Sammenfattende om publikums sammensætning, rent socialt, må man sige, at der var en bred interesse/nysgerrighed for musikken, men at den mere trofaste tilhørerskare, som kom i f.eks. ungdomsklubben, Kødbyen eller "Hot Club" næsten hver lørdag, bestod af de lokale folk - altså folk fra arbejderklassen og dele af middelklassen.

Hvad angår publikums alder er der bred enighed blandt de interviewede om, at den lå inden for kategorien "unge mennesker". Dette er selvfølgelig et vidt begreb, og der er også ret forskellige bud på at aldersbestemme publikum. Men de fleste af dem, der sætter tal på, nævner alderen 14 til 18/20 år som den mest talstærke. Det er iøvrigt vanskeligt for os at begribe, for når man ser den ret store mængde billeder, vi har kendskab til, vil man umiddelbart tro, at de "unge mennesker" var betydeligt ældre.

Denne tendens til at de unge dengang for os i dag ser langt ældre ud, hænger sammen med datidens mode, som i grove træk gik ud på at se så voksen ud som muligt. Med andre ord lignede man meget den ældre generation i påklædning; drengene i jakkesæt, hvid nylonskjorte og slips med lille knude. Pigerne med strutskørt og højhælede, spidse sko og opsat hår - "det var jo touperet hår plus en valk - sådan en lusebefængt hårtot, man stoppede i" (Ivan Haagensen). Dette er det helt generelle indtryk. Der var selvfølgelig visse ting på mode blandt en del af ungdommen, som adskilte sig fra de ældres udseende. Af sådanne eksempler kan nævnes det, der angik frisuren. For pigernes vedkommende var det hestehale "- det var også fra USA", (Ivan Haagensen) og for drengenes vedkommende "anderumpefrisuren". Denne frisure var helt tydeligt noget, der var helt specielt for ungdommen og noget, man gik meget højt op i at pleje meget sirligt. Og hvis man ikke havde penge til at købe Brylcreme for, måtte man ty til andre midler - margarine f.eks.

Hvad angår påklædningen kan også nævnes eksempler, som adskiller sig fra det generelle indtryk:

> "De dansende, det var altså med brede bukseben og perlemorsknapper og bred linning i hoften ... det var altså folk, som var vant til at ... tage noget pænt tøj på, når de skulle til dans." (Arly Deveril)

Samtidig med sådanne forskellige beklædningsfænomener bliver der her lagt vægt på, at de unge er klædt "pænt på" - hvilket nok vil sige, at man var nyvasket og havde skiftet til festtøj, når man gik ud om aftenen.

> "Unge mennesker var meget propre. Mange af dem havde virkelig industrielt hårdt arbejde - du kunne ikke se det et eneste sted, når de

kom og skulle danse." (Ivan Haagensen)

"De ville alle gerne danse med en sød pige, som er lækker - så må de også selv klæde sig på. Man rettede sig efter det, og man fik en omgangsform, som var hyggelig og rar." (Greta Kisbye)

Der er således en væsentlig forskel på det publikum, som kom til RR-arrangementerne og de såkaldte jazzere. Sidstnævnte gruppe var betydeligt mere frie og uhøjtidelige i deres påklædning. Den mest typiske påklædning var her islandsk trøje og cowboybukser - langt mere forskellig fra forældrenes påklædning end RR-folkenes.

Til parkdans i Enghaveparken (Ekstrabladet 10/6 1961)

I det foregående er ikke omtalt den forholdsvis lille del af publikum, som bl.a. i pressen går under betegnelsen: læderjakker. I pressen får man det indtryk, at publikum næsten udelukkende bestod af læderjakker. Det, aviserne behandlede, drejede sig for størstedelen om uroligheder og optøjer forårsaget af "læderjakker". Her et par eksempler fra overskrifter:

"LÆDERJAKKERNE I AKTION" (1)
"LÆDERJAKKEUNGDOM - ELLER DANMARKS FREMTID" (2)
""LÆDERJAKKERNE" VAR ALLE PÆNE UNGE MENNESKER" (3)

(1) Dagens Nyheder 6/8 1957.
(2) Land & Folk 8/8 1957.
(3) Land og Folk 17/8 1957.

Når de episoder, aviserne omtalte (i dette tilfælde filmen "Rock Around The Clock"), skete i forbindelse med et RR-arrangement, giver det indtryk af, at stort set alle tilstedeværende har været af denne type; i hvert fald, når andre ikke omtales.

Men alle de interviewede er enige om, at man ikke forsøgte at fremprovokere optøjerne, og at det kun var en ganske lille del af publikum, som søgte at skabe uroligheder og dermed skabte baggrunden for avisomtalerne.

Størstedelen af publikum var såkaldt "pæne unge mennesker". John Friis og Greta Kisbye fortæller, at Børge Kisbye i Kødbyen forsøgte at undgå uroligheder ved at have nogle faste regler angående publikums påklædning:

> "Folk skulle have jakke og slips på - ellers kom de ikke ind". (Greta Kisbye)

> "De kunne udelukke dem, de ikke ville have. Det gjorde han konsekvent - folk med læderjakke kom ikke ind... der, hvor de kunne udelukke dem, der var balladem agere, der blev ikke optøjer". (John Friis) (vor understregning)

Vi må altså konstatere, at størstedelen af det "aktive" publikum kom fra arbejderkvartererne i København, var i alderen 14-20 år og iøvrigt, hvad angår påklædning, adskilte sig ret lidt fra den ældre generation.

b. Publikums reaktioner

Efter at have forsøgt at give en karakteristik af publikum - både socialt, og hvad angår deres udseende og alder, vil vi redegøre for nogle af de handlings- og reaktionsmønstre, der udspillede sig i forbindelse med baller, koncerter o.lign. Dette for at give et indtryk af, hvordan publikum "opførte" sig i sådanne sammenhænge - hvilket er et væsentligt element i beskrivelsen af RR-kulturen. Ved en beskrivelse af publikums reaktioner er det nødvendigt at sammenholde disse med nogle tidligere nævnte forhold.

For det første må vi erindre de f.eks. økonomiske og boligmæssige dårlige forhold, hvorunder mange familier (og hermed de unge) levede samtidig med medieindustriens stadigt stigende fokuseren på ungdommen som en ny konsumentgruppe - disse forhold er bl.a. medvirkende til, at kammeratskabsgruppen blev stadig vigtigere for den enkelte unge at knytte sig til og hævde sig i på bekostning af tilknytningen til forældrene.

For det andet - og sammenkædet med ovenstående - har bevidstheden om, at der ved RR-arrangementer i udlandet havde været vilde reaktioner og uroligheder, sandsynligvis haft den virkning, at man i hvert fald ikke ville stå tilbage ved arrangementerne her i landet.

Der var således på forhånd nogle ydre forhold, som muliggjorde, at ungdommen selv i ret stor udstrækning i forbindelse med denne nye ungdomsmusik, kunne fastlægge vaner og normer. Musikken eksisterede under relativt ukontrollerede forhold, så man skulle kun i ringe grad tage hensyn til de voksnes pegefingre.

At det trods alt kun var en meget lille del af publikum, som gik til yderligheder, hænger vel sammen med, at ungdommen reagerede forskelligt på situationen "ungdommen i centrum".

Man afkastede/var i besiddelse af et forskelligt antal hæmninger/"forhindringer", og ved at opleve, at der blev gjort noget ud af "os" (ungdommen), at "vi" betød noget for afsætningen af de forskellige produkter, at "vi" var noget specielt, at "vi" var i besiddelse af en eller anden form for magt, så blev reaktionsmønstrene også forskellige, netop fordi man f.eks. levede under forskellige sociale forhold, blev forskelligt opdraget og havde forskellige opfattelser af værdier. Nogle var opdraget til/kom fra miljøer, hvor det var almindeligt ikke at have så mange "velopdragenhedshæmninger". Nogle

af disse ville måske kaste de sidste forhindringer af sig og lave optøjer. Andre havde måske en baggrund, som gjorde, at de havde flere "velopdragenhedshæmninger" - de ville måske (som vi senere vil komme ind på) ikke gå slet så langt, men alligevel kaste nogle hæmninger. Atter andre ville måske slet ikke reagere på musikken - slet ikke deltage i den og blot konstatere, at den eksisterede. Rune Halland bringer et citat, som viser lidt om denne situation i Oslo:
Ellen Carine Brandt skriver om sin ungdom i Oslo:

> "Da rock'n'roll kom til Norge i 1956 og de følgende år viste klasseforskellene sig i accepten af sangerne. De fleste unge kunne lide musikken, uanset social baggrund. Men for teen-age piger fra et borgerligt miljø (som jeg selv) havde den kortklippede Pat Boone det rette udseende. Elvis Presley var "vulgær" med sorte bakkenbarter og pomadehår, sorte jeans, rød skjorte og sort læderjakke. Dette var ligesom "læderjakkerne" d.v.s. motorcykelungdommen fra arbejdermiljøet på østkanten i Oslo. Ungdommen på vestkanten købte scooter, gik i grå bukser og blazer/skindjakke. Det var ingen sag at se forskel - klasserne havde kun lidt kontakt med hinanden. "Stick to your own kind".
>
> På de store rockstævner på Jordal Amfi (plads til 14.000) omkring 1958 optrådte Rocke-Pelle, Per "Elvis" Granberg og Sveriges Little Gerhard. Vi borgerlige "pæne piger" gik også derhen, men vi hylede og skreg ikke - det var flovt og dumt". (1) (vores oversættelse)

Der var således uden tvivl en tildels socialt begrundet forskel i måden at reagere på RR-musikken på, og på hvilken rockstil, man interesserede sig for.

Dans

Som det tidligere er fremgået var dansen en meget væsentlig del af RR-kulturen og Børge Kisbye var i denne forbindelse en central figur. I Kødbyen lavede man som nævnt hver lørdag aften arrangementer, hvor unge mennesker - og det var for størstedelen også unge mennesker, der fik undervisning hos Kisbye - kunne komme og danse. Og man foretog sig faktisk ikke andet end at danse.

> "Enten dansede man, eller også kunne man gå hjem; der var ikke noget med, at man sagde nej". (Greta Kisbye)

Det er væsentligt at bemærke et forhold, som flere af de interviewede nævner, nemlig at folk var glade. Melvis siger blandt andet:

> "Det der kom ud af aftenerne, når vi spillede o.s.v., det var spontan livsglæde, der kom til udtryk. Hvis I får lejlighed til at se nogle billeder fra dengang - ikke kun orkestre, men af folk som danser, vil I se at 90% af dem, de smiler eller griner - og prøv at tage et billede på et diskotek i dag - noget indadvendt noget. Folk var simpelthen glade". (Ivan Haagensen)

Der lå tilsyneladende en spontan glæde i det at kunne udfolde sig frit i dansen. Greta Kisbye nævner i denne forbindelse, at

> "forskellen på almindelig selskabsdans og jitterbug er, at så længe du holder dig inden for visse grundregler, så kan du folde dig selv ud - du kan udtrykke dig selv, hvad du har lyst til". (Greta Kisbye)

---

(1) Halland, Rune: Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge.

Der lå altså i principperne for dansen muligheder for improvisation og spontan udfoldelse. Søren Strømberg siger direkte, at "det var en frigørelse...med livsglæde i".

Man arrangerede iøvrigt ved mange baller dansekonkurrencer, hvor man kårede jitterbug-mestre. Birger Gylling (Melvis Rockband) var f.eks. "Jack and Joe"-mester i jitterbug.

> "Der gik mode i de der danmarksmesterskaber - Århus eller Smørum-Nedre-mesterskaber - alle kunne jo være Odensemester o.lign. Det dukkede op alle vegne". (Greta Kisbye)

Således blev der også i eftersommeren 1957 afholdt et verdensmesterskab i RR i London, hvor Kisbye-danserne Jørgen Black og Inge Birte Jensen deltog fra Danmark og vandt.

Dansen var således en af de store fællesinteresser blandt publikummet, og man gik tilsyneladende højt op i den. Greta Kisbye nævner flere gange betydningen af, at man gennem dansen havde en "legal" mulighed for at komme i kontakt med det modsatte køn. Når man betænker den iøvrigt strenge seksualmoral, der herskede, kan man godt forstå, at RR-dansens frie og spontane karakter virkede tiltrækkende for mange af de unge. Den fælles interesse og entusiasme, man udviste over for RR-dansen, styrkede sandsynligvis også sammenholdet blandt de unge og gav dem sikkerhed over for forældres eventuelle negative og forargede holdninger over for den.

"Ekstase"

Som det fremgår af gennemgangen af lanceringsperioden i 1956, blev begrebet ekstase knyttet til RR lige fra starten. Også i amatørperioden taltes der om, at både publikum og musikere kom i ekstase f.eks. under en koncert. Her skal vi først og fremmest se på publikums reaktioner - set fra forskellige synsvinkler, nemlig avisernes og de interviewedes.

Først vil vi betragte nogle eksempler på forskellige avisers beskrivelse af publikums reaktioner. De nævnte eksempler stammer fra Tommy Steeles turne i Danmark i 1958. Han besøgte seks danske byer - bl.a. København og Århus.

I Dagens Nyheder den 15/4 1958 omtaltes gårsdagens koncert i KB-hallen.

Overskriften lyder:

> "Ekstase-rok og rul med Steele
> Tommy, oh Tommy og andre ekstatiske hvin bølgede op mod den syngende guitarhelt i KB-hallen".

Inde i teksten finder man bl.a.:

> "Ekstatiske hvin "Tommy, oh Tommy" bølgede op til ham fra piger og damer i alle aldre. Der blev trampet, piftet, klappet...Og mellem hvert nummer Tommy's slagord "Oh, yes", efterfulgt af henrykte og dånende pigehvin".

Politiken skrev samme dag:

> "Pigerne, de 13-14-15 årige, hvinede som fugle og gav sig som i barnsnød, de elskede ham, åd ham, drak ham, indåndede ham - og drengene piftede skingert, trampede og brølede med knækkede overgangsstemmer".

Og herefter nogle brudstykker fra en avisartikel - samme dag, som Steele skulle spille i Århus om aftenen:

> "De kommer over det.
> Man kan betragte Tommy Steele-feberen med sindsro og sige til sig selv, at den går over... Det er strengt, for ikke at sige uudholdeligt for

en mor og far at være i stue med en af Tommy Steele's grammofonplader. Erfaringen derom giver en fornemmelse af, at virkeligheden i en af de fyldte sale må være en art tortur...Det ville være tilfredsstillende, om det kunne siges, at det hele er leg - en primitiv og voldsom form for leg, anført af en stor dreng.

Men det er nok ikke hele sagen. Der er massehysteri med i foretagenet. Med nøje beregning spilles der op til det...Få voksne lader sig suggerere af Tommy Steele. Det synes at være de letbevægelige i pubertetsalderen, der overgiver sig - pigerne i en art fælles forelskelse af fænomenet, drengene også i en slags drømmetilstand, for deres vedkommende rummende ønsker om, at sådan skulle man være og sådan skulle man kunne. Den brutale rytme smelter hele selskabet sammen...Selv om legen her som andre steder går over i det hysteriske, så er det heldigvis ingen galning, der driver på med sine kunster, men en engelsk skibsdreng, som privat skulle være meget beskeden og ikke af mange ord, vist ganske jævnt begavet... Vi har heldigvis lov til at mene, at der er så megen sundhed i de henrevne kroppe og hænder, at deres indehavere en dag i ikke fjern fremtid smiler ved tanken om de bevægede rokkedage med deres iscenesatte hysteri". (1)

Disse eksempler omhandler koncerter med en internationalt kendt RR-stjerne (p.g.a. pressens meget ringe dækning af amatør-RR-musikken har det ikke været muligt at finde avisbeskrivelser af publikums reaktioner ved sådanne arrangementer), og man kunne forestille sig, at publikum måske reagerede mere voldsomt ved en sådan lejlighed end ved et lokalt arrangement med f.eks. Crazy Rock Boys, eller man kan forestille sig, at aviserne overdrev. Begge dele kunne være medvirkende til, at eksemplerne er misvisende i forhold til en beskrivelse af publikums reaktioner i al almindelighed. Men stort set lader ingen af delene til at være tilfældet. Ifølge de interviewede var stemningen ved i hvert fald nogle af amatørkoncerterne tilsvarende på kogepunktet.

Følgende eksempel viser lidt om, at stemningen, også ved arrangementer, hvor amatørorkestrene spillede, kunne være høj, og at musikerne til dels var i stand til at styre den.

"På det tidspunkt var hele den store sal jo fuldstændig fyldt med mennesker. Man stod helt nede foran og råbte og skreg. Og der var ingen, der dansede - stod bare og hylede rigtigt - det var dejligt, ikke... Så dem nede bagved, de kunne ikke se noget, så de slæbte borde ind fra restauranten inde ved siden af og stillede sig op på dem. Og så en gang imellem, så kunne man se sådan 16 mennesker ad gangen forsvinde ned ...

Det er et spørgsmål om at bygge det op, du kan selv bestemme, hvordan publikum skal være. Lidt op, lidt ned - nej, nu er den s'gu for højt oppe, nu skal den lidt ned igen. De hårde numre virkede sådan: Op på bordene, op på bordene". (Peter Tortzen)

På spørgsmålet om det var muligt at styre stemningen, svarede Arly Deveril:

"Ja, vi kunne få dem helt op. Det var sådan at Kisbye nogle gange når vi havde den næstsidste pause sagde, at nu måtte vi trække den lidt ned igen. Der var jo mange mennesker dernede. (Spørgsmål om, hvordan man kunne få stemningen op) F.eks. ved at vælge numrene. Hvis man gider at opbygge en aften, starte med en kurve, hvor det lige før man slutter, så er den helt oppe - de hårde numre og så er man også selv varm. Man skal ikke lægge så hårdt ud, man skal opbygge det, opbygge en stemning og så kan man altså få folk til at hoppe rundt efter sin egen pibe. Det smittede jo også meget af på folk, hvor-

(1) Aarhus Stiftstidende 17/4 1958.

dan vi hoppede rundt på scenen". (Arly Deveril)

Nu kan det jo være vanskeligt at forstå, hvad der egentlig ligger i udtrykkene "at få dem op" og "at få dem ned". De fleste af de interviewede præciserer ikke dette nærmere. Peter Tortzen og Ivan "Melvis" Haagensen er egentlig dem, der forklarer dette tydeligst - og disse forklaringer ligger faktisk meget tæt op af avisernes beskrivelse af publikum ved Tommy Steele-koncerterne. Når stemningen blandt tilhørerne/-skuerne var højest, og det var lykkedes musikerne at "få dem op", var der en råben og skrigen, evt. klapren med sæderne, publikum brød eventuelt stolerækkerne og stimlede sammen foran scenen. Der kunne her foregå en spørgsmål/svar-dialog mellem musikerne og publikum, som f.eks. "You are all right? Yeh!" Publikum bagved kunne måske ikke se noget for dem, der stod op, og stillede sig måske derfor op på stole og borde eller lignende.

Nu har dette lille afsnit fået overskriften "ekstase". Man kan spørge sig, om ekstase er et dækkende begreb for det, der virkelig skete. Ekstase har ifølge forskellige leksika flere forskellige betydninger; lige fra en helt ukontrolleret adfærd i forbindelse med en henrykkelsestilstand, der kan indgå som led i mystikken, til ganske enkelt en vild begejstring. Det bør nævnes, at af de tre avisartikler, som tidligere er nævnt, var det kun artiklen fra Dagens Nyheder, der benævnede begivenhederne ved ekstase. De øvrige brugte udtryk som "hysteriske" og "primitive" udfoldelser.

Fælles for stort set alle avisernes sprogbrug angående beskrivelsen af (bl.a.) publikums reaktioner var, at der blev benyttet negativt ladede orddannelser. Selve beskrivelsen var tilsyneladende i store træk korrekt, men der lå en forarget, overbærende, bedrevidende tone i de udtryk, der blev benyttet: "De kommer over det"; det er blot en kortvarig sygdom.

Ingen af de interviewede mener, at der var tale om egentlig ekstase. En af dem siger f.eks. sådan:

> "De var altså helt tossede, men det var slet ikke meningen, at man skulle slås, det var simpelthen begejstring. Folk var da ikke i ekstase. De rockede selv med, men det kunne lige så godt have været en god fodboldkamp". (Arly Deveril)

Nogenlunde samme indstilling giver Teddy Edelmann udtryk for. Man tror først, at det er noget helt fantastisk - og der er noget mystisk ved det:

> "Så fik jeg pludselig at vide, at jeg bare skulle lægge mig ned og se åndssvag ud". (Teddy Edelmann)

Dette siger meget om den virkning, avisernes brug af begrebet havde på de almindelige mennesker; man opbyggede en forventning om noget ganske fantastisk, og dette endte som regel med: "Nå, er det ikke andet".

Vores indtryk er, at avisernes brug af begrebet ekstase var et udtryk for den negative holdning, de generelt havde til RR. Brugen af ordet ekstase kunne virke som en overdrivelse - alt efter i hvilken betydning, det var skrevet og kunne derfor være et forsøg på at viderebringe denne negative holdning, specielt til den voksne del af befolkningen. Derfor brugen af gåseøjne i overskriften.

Optøjer

Det handlingsmønster, som aviserne gav indtryk af, var det mest udbredte blandt publikum, var optøjerne i forbindelse med film og koncerter. Til eksempel var hovedindholdet af omkring 30 ud af 38 indsamlede avisartikler om RR-arrangementer fra 1957 diverse uroligheder og optøjer med omtale af deraf følgende retssager og bøder.

Som det tidligere er nævnt, var den del af publikum, der forårsagede disse optøjer meget lille. Optøjernes art var meget forskellige. De spændte lige fra

små færdselsforseelser, indtrængen i Tivoli og til diverse arrangementer uden at betale, over kasten med sten mod biler og forretningsvinduer til direkte kampe og slagsmål med politiet. De egentlige optøjer foregik ikke under de enkelte koncerter eller film. Det er karakteristisk, at de skete bagefter og uden for biografen og koncertstedet.

Som det tidligere er nævnt, gjorde dette sig gældende i forbindelse med filmen "Rock Around The Clock", men det var faktisk meget generelt. F.eks. kan nævnes en overskrift fra Aarhus Stiftstidende den 18/4 1958:

> "Politistavene maatte i brug efter Tommy-Steele-aftenen".

Og ved Bellahøjkoncerten 30/8 1959 var situationen den samme. Underoverskriften fra Berlingske Tidende den 31/8 1959 lød:

> "Langvarige optøjer i aftes efter rock'n'roll forestillingerne på Bellahøj Friluftsscene".

Og i Dagens Nyheder samme dato står bl.a.:

> "Rock'n'roll maa aabenbart altid udvikle sig til ballade, bølleoptøjer og stort politiopbud til borgernes beskyttelse... Først faldt man i trance over fænomenerne paa scenen, bagefter gik man ud og smadrede vejskilte, kastede sten efter biler og generede pæne mennesker, der spadserede aftentur".

Urolighederne havde derfor - ligesom samtlige de interviewede mener - tilsyneladende ikke nogen direkte forbindelse med RR-musikken. Men det var dog alligevel altid i forbindelse med RR-arrangementer af forskellig slags, at optøjerne fandt sted.

Årsagen hertil er naturligvis, at RR-musikken netop var den musik, som først og fremmest arbejderungdommen og hermed "læderjakkerne" identificerede sig med (læderjakkerne ville ikke finde på at lave uroligheder ved f.eks. en jazzkoncert), samt at optøjer i forbindelse med RR-musik via skildringer fra udlandet så at sige var gjort "legale" i den forstand, at man faktisk forventede dem. Men avisernes fokuseren på optøjerne gjorde, at offentligheden fik et meget overdimensioneret billede af disse, set i forhold til hvor mange personer, der egentlig forårsagede dem og set i forhold til, hvad der i virkeligheden foregik af musikalske aktiviteter.

Det, der således karakteriserede publikums reaktioner i forbindelse med baller og koncerter, var en spontaneitet, der gav sig udslag i, at følelserne fik frit spil til at udfolde sig - man levede i den grad med i den inciterende musik og kastede en masse "velopdragenhedshæmninger" bort - hæmninger, der f.eks. kunne være: Man sidder roligt og stille på stolen og lytter; man råber og skriger ikke. Dan Turèll udtrykker dette på følgende måde:

> "... På samme måde udløser RR enhver ting, der umiddelbart måtte ligge og vente, fordi den befrier et vist antal forhindringer og hæmninger og bare får en til at køre frem. Men hvis det ikke havde været RR, kunne det have været en hurtig motorcykeltur næste dag eller tre bajere for meget på værtshuset næste dag, som er fuldt legalt og tilladt". (Dan Turèll)

Avisernes forargede holdning skyldtes nok sammenfaldet af to forhold: For det første, at publikum hovedsageligt bestod af meget unge mennesker (eks. "de 13-14-15 årige gav sig som i barnsnød") og for det andet, at disse opførte sig som de gjorde.

At publikum kunne reagere spontant ved en koncert var ikke noget nyt.

> "Du kunne opleve det samme ved en Lionel Hampton koncert, hvor folk til sidst var villige til at klapre med stolesæderne". (Greta Kisbye)

I dette tilfælde var det et andet og noget ældre publikum. Det der var nyt ved RR-periodens publikum var, at det var så ungt. At selv 13-14-15 årige gik til baller, koncerter. købte plader o.s.v. - blev konsumenter af en lang række (bl.a) musikprodukter.

Disse meget unge mennesker var bl.a. via mediernes massive fokuseren på ungdommen som konsumentgruppe kommet i besiddelse af en sådan magt (men også afhængighed), og de i grove træk var i stand til at se stort på de voksnes forventninger til deres opførsel og dermed selv forme de reaktionsmønstre, som blev almindelige, når de var alene og bl.a. dyrkede musikken. Netop denne magt var en fare for de bestræbelser for fremme af individer, som ved at give afkald på umiddelbar tilfredsstillelse kunne indgå i opbygningen af det borgerlige samfund, dets demokratiske institutioner, dets moral o.s.v., som bl.a. skolesystemet gav udtryk for.

Det er derfor forståeligt, at den borgerlige presse (taget under et) havde en negativ og forarget holdning til de handlingsmønstre, som udspilledes i forbindelse med RR-musikken.

c. Forholdet musiker-publikum

I det foregående har vi stort set behandlet musikerne for sig og publikum for sig, og ikke i særlig stor udstrækning kommet ind på den interaktion, der har fundet sted, og hvad det har betydet for de forskellige parter. Emnet er blevet strejfet under beskrivelsen af publikums "ekstase", men der er yderligere en række forhold, som har betydning, dels for en mere fuldstænding beskrivelse af RR-miljøet, dels for det emne om provokationselementer, som vi senere (i III. del) vil komme ind på.

Den gensidige påvirkning over scenekanten - mellem publikum og musikere - var tilsyneladende af stor betydning, både for parterne hver for sig og for koncertens/ballets vellykkethed i det hele taget. Musikerne havde en meget fin fornemmelse af publikums reaktioner og holdninger til det, der skete på scenen, og samtidig var de i stand til at tage det til efterretning.

Det formede sig så at sige hele tiden som en balanceakt for musikerne - på to planer. 1) De skulle danne sig et indtryk af, hvad publikum forventede og ønskede af dem, og i videst muligt omfang skulle de tilgodese dette; men samtidig skulle de kunne gå helt ind for det, de spillede. 2) Det var (som vi kort var inde på under behandlingen af publikums "ekstase") muligt for musikerne at styre stemningen til en vis grad, og her var det altså en balanceakt at kunne styre det derhen, hvor man ønskede det.

Hvad punkt 1 angår siger Peter Tortzen følgende:

> "... når der er god stemning, så har musikerne det bedst. Du skal hellere spille lidt for dig selv, så du er glad, for når du er glad, så skal du nok få de andre gjort glade. Hvis du sidder og spiller en hel bunke lort, som de bliver glade over, og du bliver sur af, så bliver de andre til sidst også sure." (Peter Tortzen)

I visse tilfælde spillede musikerne derfor også andre numre end RR. Det kunne f.eks. være på en direkte opfordring fra publikum.

Musikerne fik på et tidligt tidspunkt fornemmelsen af, om de med det bestemte publikum skulle lægge hovedvægten på det musiske eller det showmæssige. Herom siger Ivan Haagensen:

> "Selvfølgelig kunne vi komme steder, hvor jeg efter det første nummer kunne sige, at det ikke kunne lade sig gøre. Det er sådan noget med at være åben over for publikum, og selv det mest crowdede sted får du en eller anden form for feed-back - du mærker, der kommer en respons på noget af det, du laver. Alt afhængig af, hvordan den respons er, ved du, om du kan køre linen ud. Og så valgte jeg altid mellem

at give den noget kvalitetsmæssigt (musikalsk) eller at bygge et show op." (Ivan Haagensen)

Angående punkt 2 var der tilsyneladende for nogle af gruppernes vedkommende nogle problemer. Det var kun til en vis grad muligt at styre publikums stemning i den retning, man ønskede. Som tidligere nævnt var det muligt at forøge publikums begejstring og stemning ved valg af numre. De såkaldte hårde numre som f.eks. "Jailhouse Rock", "Hound Dog" og "Rip It Up" kunne få publikum "op på stolene". Og ved at spille en række af sådanne numre var faktisk alle grupperne i stand til at rive publikum med og nå en slags kogepunkt i salen. Men flere af de interviewede nævner, at de havde svært ved at styre stemningen den anden vej.

På spørgsmålet, om musikerne var i stand til at styre stemningen, svarede Mogens Petersen:

> "Meget let, men vi havde ikke det professionelle i os, at vi kunne sætte dem ned igen. Gribe en chance - få dem op og få dem ned lige før pausen - det kunne vi ikke, så det endte jo med: "Hva' fan', spiller I ikke mere?" Vi kunne få dem op - vi kunne bare ikke få dem ned." (Mogens Petersen)

Det kunne således være svært for eventuelle arrangører at bevare roen og overblikket, idet truslen om uroligheder og optøjer (som i hovedsagen var skabt af pressen) hele tiden hang dem over hovedet.

Der var naturligvis forskel på, hvor meget de enkelte grupper "spillede" på publikum og brugte det i deres optræden. En af dem, der tilsyneladende gjorde mest ud af kontakten til publikum, var Ivan Haagensen, som bl.a. fortæller:

> "... det var primært båret af publikum, for jeg skulle have dette at leve videre på - der skulle komme et eller andet sus, og det sus kunne vi så køre op til en storm sammen - publikum og jeg. Når først det kørte, så spillede musikken ikke en sekundær rolle - for den var væsentlig, både for publikum og mig - men så var publikum mit primære instrument." (Ivan Haagensen)

En sådan direkte kontakt mellem publikum og musikerne udviklede sig ofte til et behov hos publikum til en så nær kontakt som muligt - om muligt også en fysisk. Man kunne i sådanne tilfælde sige, at der var tale om en form for idoldyrkelse. Ikke i den forstand, at idolet var noget fjernt og stjernepræget; men forstået på den måde, at idoldyrkelsen skete her og nu og var meget direkte. En idoldyrkelse, som faktisk kun eksisterede under selve musikernes optræden. Man søgte f.eks. ofte at komme så tæt til scenen som muligt eller endda at komme op på scenen. Af frygt for ukontrollerede hændelser var der således i Enghaveparken anbragt gitter foran tribunen, så publikum ikke kunne komme op på den. I Kødbyen blev der af samme grund sat

> "... små lister op på scenekanten, for der måtte alle tøserne med deres Colaer ikke sidde og skrige. Det var vi meget stolte over; nu blev der jo næsten sat pigtråd op omkring os." (Arly Deveril)

Af øvrige hindringer for den nære kontakt kan f.eks. nævnes stolerækkerne i salen, som imidlertid var til at forcere. Mere uovervindelige var de meget højt opbyggede scener, som fandtes nogle steder.

Selv om der altså var en ret udbredt gensidig påvirkning over scenekanten, var det dog først og fremmest musikerne, der var de styrende elementer - publikum virkede nærmest som en slags inspirator for musikerne. Selve det, at det var musikerne, der optrådte, og det var musikerne, publikums opmærksomhed var hæftet på, gav dem en særstilling, som både hævede dem over publikum, men også over deres egen hverdag.

Ivan "Melvis" Haagensen og hans Rockband in action på Bellahøj Friluftsscene august 1959.

> "Efter en dag, hvor man har stået og passet sin læreplads og sagt: "Goddag fru Østergård!" og solgt en dåse maling og noget tapet og sådan noget ... og så om aftenen, så skulle jeg ikke stå som min lærermester sagde; så var det lige det modsatte." (Arly Deveril)

Til forskel fra lærepladsen, skolebænken o.s.v. var timerne på scenen meget mere frie og utvungne. Dér var der ingen løftede pegefingre eller lignende. Der foregik det hele mere på de unges egne præmisser. Musikerne benyttede således deres særlige position ved ballet/koncerten til en form for afreageren, hvilket bl.a. gav sig udtryk i en friere sprogbrug.

> "- når man stod deroppe skulle man ligesom være foregangsmand for alle de andre - alt det, de ikke turde. Der var en enorm tilbageholdenhed - man turde gøre en hel masse, som de andre ikke turde." (Teddy Edelmann)

> "Jeg tror nok, at vi var efter den tids normer frække med, hvad man kunne lave på en scene - med bemærkninger og sådan noget, som andre ikke gjorde. Netop fordi andre ikke gjorde det, så blev det sjovt ... Det var ligesom at når man spillede den slags musik, så kunne man tillade sig at være lidt småfræk, og det kunne måske godt have lidt med sex at gøre i forbindelse med de bemærkninger, der faldt. Altså ting, som du normalt ikke ville sige til en pige ude på dansegulvet, det kunne du godt stå og sige fra scenen ... Det har i hvert fald noget at gøre med, at man er mere fri i tonen." (Peter Tortzen)

At man benyttede denne friere tone hang også sammen med, at denne rockmusikerverden var ganske og aldeles mandsdomineret. Man skulle overgå hinanden i "frække bemærkninger" - specielt over for pigerne blandt publikum. Situation-

en havde sikkert været en noget anden, hvis der havde været piger blandt musikerne. Pige/drenge-opdelingen eksisterede i mange tilfælde blandt publikum, f.eks. således at balsalen var delt op med pigerne siddende på den ene side og drengene på den anden side.

Men noget af det mest karakteristiske i forholdet musiker-publikum var det, at der ikke var nogen forskel i deres hverdag, altså uden for RR-arrangementerne. Publikums hverdag var stort set identisk med musikernes. De fleste blandt publikum gik også i skole, havde læreplads, var arbejdsdrenge eller lignende. Musikernes friere optræden på scenen var derfor uden tvivl enormt forløsende over for hverdagens pligter og normer.

Der var således - som det er beskrevet tidligere - en meget begejstret og fri stemning ved de forskellige RR-arrangementer. Men man kan ikke tale om egentlig idoldyrkelse, som den kendes i dag. Der var tale om en idoldyrkelse "på stedet", i øjeblikket - altså når musikerne stod på scenen.

Man skal også her erindre, at det var en amatørmusik - ikke fordi den så nødvendigvis var dårligere, men fordi publikum hver lørdag kunne gå hen i f.eks. den lokale ungdomsklub og se deres "idol". Og man kunne møde ham i arbejdstøjet mandag morgen. Musikerne var ikke nogle ukendte overmennesker, som man højst oplevede hvert tiende år. Det var ikke nødvendigt at klippe ham ud og hænge ham på væggen.

Modsat var der heller ikke tendens til fra musikernes side at have forhåbninger om at musikken kunne bevirke en egentlig social "opstigen". Selv om musikerne tjente flere penge ved at spille end f.eks. på deres læreplads, forblev det at musicere en fritidsbeskæftigelse. Det var stadig så usikker en branche, at man ikke forventede at kunne leve af den.

Sammenfattende om forholdet musiker-publikum kan siges, at musikkens stærke lokalpræg og musikernes og publikums meget ensartede baggrund og hverdag medførte en indforståethed og en væsentlig påvirkning af og tilknytning til hinanden under de enkelte arrangementer, til trods for musikernes i sagens natur særstilling som optrædende.

C. Diskussion

Som afslutning på gennemgangen af amatørperioden kan det her være påkrævet at redegøre for nogle af de overvejelser, som ligger til grund for dette arbejde - nogle overvejelser, der vedrører RR-musikkens geografiske udbredelse. Overvejelserne er vores egne, og derfor subjektivt prægede; det følgende er derfor mere personligt formuleret end det øvrige, idet der beskrives nogle af de problemer, som har indvirket på vores endelige opfattelse af RR-musikken i Danmark og derved på udseendet af denne bog. Netop p.g.a. den subjektive karakter er diskussionen blevet lidt ubestemt og muligvis vævende i sin udformning - vi vil nemlig ikke udelukke, at vores opfattelse kan være bygget på større eller mindre mangler i det empiriske materiale.

Som det fremgår af hele afsnittet om amatørmusikken, er der en tendens til, at denne musik havde et tyngdepunkt i Københavnsområdet. Bortset fra ganske enkelte undtagelser stammede alle de her behandlede musikgrupper fra det, man i dag vil kalde det storkøbenhavnske område.

Undtagelserne er Teddy Bears og The Swinging Rockmen fra Odense samt Satelitterne fra Kalundborg. Når man tænker på, hvordan RR blev lanceret rundt i en stor del af landet af Børge Kisbye, skulle det egentlig være mærkeligt, om der ikke på denne baggrund også i provinsen blev dannet små amatørorkestre. Men da de provinsgrupper, vi har fundet frem til, er så få, og der dermed ikke er en tilstrækkelig udgangsposition for at beskæftige sig mere indgående med provinsen, besluttede vi ganske simpelt at udelade denne for at koncentrere os om københavnermiljøet. Denne beslutning blev imidlertid foretaget ret sent i vor eftersøgning, så vi mener derfor alligevel, det er forsvarligt at fastholde formodningen om, at musikken havde et tyngde-

punkt i København.

Grunden til, at vi ikke er stødt på flere provinsgrupper (udover de nævnte), kan være mange. Vores søgen efter dem kan have været utilstrækkelig. For de fleste gruppers vedkommende er vi i første omgang stødt på gruppens navn og har derefter gennem forskellige personer fået kontaktmulighed til en person fra gruppen. Denne har så eventuelt kendt andre igen o.s.v. Det er således i høj grad tilfældigheder, der har styret mod de grupper, vi har kendskab til. Der gør sig naturligvis også det gældende, at går man først ud fra f.eks. en københavnsk gruppe, så er der bl.a. på grund af musikkens lokale præg allerstørst chance for, at denne gruppe kun har haft kendskab til andre københavnske grupper o.s.v. Det vil sige, at vi faktisk kan være faldet i en sådan grøft, nemlig at vi er ramlet ind i en "klike" af grupper, hvor alle kun kender hinanden, samtidig med at der rundt omkring i provinsen kan have eksisteret en masse orkestre, som vi af denne grund ikke har kunnet opspore.

Men alle de interviewede giver indtryk af, at RR faktisk var et specielt københavnerfænomen. Dette kan naturligvis skyldes, at der faktisk var tale om en slags lukket "klike" af grupper. Om København var så central, som f.eks. afsnittet om amatørperioden giver indtryk af, kan derfor være svært at afgøre. Men der er en række forhold, som også viser en tendens til dette.

For det første var det i Københavns arbejderkvarterer, at der i størst udstrækning blev oprettet ungdomsklubber, hvilke netop var de steder, hvor ungdommen og kun ungdommen mødtes, til forskel fra f.eks. forsamlingshusene på landet, hvor publikum var langt bredere. De danseorkestre, som spillede i forsamlingshusene, spillede sikkert også foruden egentlig dansemusik RR-musik, men repertoiret har sikkert været mere vidtfavnende - bl.a. på grund af det bredere publikum. Derfor kan man formodentlig ikke betragte sådanne orkestre som egentlige RR-orkestre på linie med de københavnske. I de større provinsbyer var der uden tvivl, ligesom i Odense og Kalundborg, enkelte RR-orkestre, men de har været så spredte, at man nok heller ikke her kan tale om en egentlig RR-kultur.

Iøvrigt havde udbredelsen af RR-musikken - både den danske og den udenlandske - dårligere forhold i provinsen. Hvad angår den udenlandske RR-musik, havde man ganske vist de samme muligheder for at høre de udenlandske radiostationer, som f.eks. Radio Luxemburg og Voice of America, men det var mere besværligt at få fat i plader. Man kunne i sagens natur ikke "lige tage til Sverige" og købe de sidste nye Elvisplader, og dette var i en lang periode nødvendigt for at få fat i dem. Hvad angår udbredelsen af den danske RR-musik, gælder bl.a. det forhold, at Radio Mercur, hvori flere af de københavnske grupper havde udsendelser, kun kunne høres i den østlige del af Sjælland. Og Statsradiofonien spillede som nævnt ikke RR-musik.

De plader, der blev indspillet, er alle indspillet i København. Med andre ord tyder det på, at de tekniske faciliteter, som var nødvendige, ikke eksisterede i provinsen. Eventuelle grupper i provinsen havde således færre muligheder for at gøre sig bemærket over for offentligheden end de københavnske. Det var derfor også svært at etablere et decideret RR-miljø i provinsen i sammenligning med det københavnske - alene den relativt større spredning af befolkningen betød meget.

Alt i alt må det konstateres, at det ikke kan udelukkes, at der eksisterede, måske endog mange, orkestre i provinsen - orkestre, som bl.a. spillede RR-musik efter forbillede af de amerikanske og engelske musikere, men at forholdene var så meget anderledes, at vi kan gå stærkt ud fra, at den RR-kultur, som er beskrevet i det foregående, er noget specielt for København.

Grunden til, at vi - i virkeligheden rent tilfældigt - næsten udelukkende er faldet over københavnske grupper, er derfor uden tvivl, at der her har eksisteret en så omfattende ungdomskultur på relativt få steder, og som det derfor har været muligt at "trævle op". I provinsen har RR-musikken - efter al sandsynlighed - eksisteret punktvis og uden sammenhæng og er derfor betydeligt sværere at finde frem til.

Københavnsområdet kan derfor siges at være centralt i forbindelse med amatør RR-musikken, netop fordi aktiviteterne lå så tæt - både tidsmæssigt og

geografisk, at der er dannet det, man kan kalde en decideret ungdoms-RR-kultur.

6. kapitel

1960-63: Idolperioden

Som et resultat af musikkens ændrede karakter og offentlighedens helt anderledes opmærksomhed over for denne periodes musik er tilgangen til denne periode og den måde, den bliver beskrevet, en anden end for amatørperiodens vedkommende, idet denne så at sige blev beskrevet "indefra" - på baggrund hovedsageligt af interviewene, hvilket gav mulighed for at komme helt ind til amatørmusiklivet.

Eftersom idolperiodens musik derimod er karakteristisk ved en langt større offentlig omtale og udbredelse, og da interviewene netop er lagt an på at lægge en hovedvægt på amatørperioden, vil redegørelsen for idolperioden bære præg af en højere grad af beskrivelse "udefra" - i større udstrækning set via medierne.

Dette medfører, at beskrivelsen kommer til at fungere på et "overfladeplan", således at den egentlige amatørmusik, som eksisterede også i denne periode, blot inden for den "nye" stil, ikke vil blive behandlet så indgående som i det forudgående.

Når vi, hvad angår inddelingen i afsnit, lader året 1960 fremstå som en skillelinie mellem amatør-RR-musikken og den periode, hvor musikken i sig selv var præget af andre stilarter, og hvor formidlingen af musikken skete under helt andre mere forretningsmæssige og professionelle former, skal det forstås på den måde, at der omkring og i dette år skete visse ændringer af den omtalte art. Man kan altså ikke tale om en skarp grænse, hvor det hele skete på én gang. Der var tale om en glidende overgang, som startede så småt i 1959, og som i og for sig ikke i første omgang var en overgang fra én musikalsk genre til en anden, men snarere en udvikling bort fra den egentlige RR-musik, som den er beskrevet i foregående afsnit. En udvikling, der var præget af, at man ikke rigtig vidste, hvor den førte hen, og som derfor kom til at virke ret spredt og mangesidig - en brydningsperiode.

Afgrænsningen opadtil er valgt mest ud fra den betragtning, at The Beatles fra dette tidspunkt i den grad kom til at præge musikområdet. Fra omkring 1963 kan man sige, at RR-musikken var blevet historie. Den blev fra dette tidspunkt af mange set tilbage på med nostalgiske øjne, hvilket bl.a. resulterede i et utal af RR-revivals, som kan ses helt op til i dag.

Til en beskrivelse af det vi har kaldt idolperioden - repræsenteret ved de orkestre, der tidligere er benævnt anden generationsgrupperne - vil vi først give et billede af selve musiklivet - hvilke genrer, der fandtes i forlængelse af og med rødder i RR-musikken i 50'erne, og dernæst beskrive, hvorledes musikformidlingen skiftede karakter inden for denne periode, og hvilke konsekvenser dette fik for forholdet mellem musikgrupperne/solisterne og deres publikum.

a. Karakteristik af musikken

Det er vores formål her udelukkende at beskæftige os med den musik, der på forskellige måder hang sammen med RR-musikken i 50'erne og som sådan må betragtes som forskellige udviklingsgrene fra denne. Men vores klare formodning om den beskrevne musik er, at den dækker hovedparten af det, der for denne periode betragtes som ungdommens musik.

I årene 1959-60 opløstes mange af de orkestre, som huserede i amatørperioden. Nogle orkestermedlemmer blev indkaldt som soldat og kunne derfor ikke fortsætte; andre søgte over i andre genrer, og atter andre skiftede blot gruppe inden for samme genre. I det hele taget opstod en mængde nye grupper, hvoraf mange blev sammensat af tidligere RR-musikere fra amatørperioden.

Fortsættelse af RR-stilen

Der skal med det samme gøres opmærksom på, at den musik, som bliver beskrevet under denne overskrift, ikke var den mest typiske for idolperioden.

Melvis var en af de få, hvis repertoire for en meget stor del bestod af numre i den "gamle" RR-stil. Helt frem til 1963 bibeholdt han tilsyneladende denne udprægede rockstil, og dette på trods af skiftende orkesterbesætninger. F.eks. opløstes Melvis Rockband i slutningen af 1960, og Melvis And His Gentlemen dannedes kort efter. I en kort periode i slutningen af 1961 kaldtes de Melvis And His Gentlemen-rock'ers (vist nok med samme besætning).

Hvad angår antallet af medlemmer i de forskellige grupper, er det karakteristisk, at det var relativt stort. I 1960 bestod Melvis Rockband af seks medlemmer (bl.a. to saxofoner), og det samme antal var der også i Gentlemen-orkestrene. De relativt store orkestre fortsatte for Melvis' vedkommende. Dette kom bl.a. til udtryk i navnet på et senere orkester, der hed Melvis Stor Combo, hvor Combo er betegnelsen for et stort band - helt op til en septet.

Ligesom alle de andre musikgrupper fulgte Melvis naturligvis også med den tekniske udvikling. Større og bedre forstærkeranlæg, ekkoanlæg m.m. hørte med til denne udvikling, og alene af den grund (plus det at musikerne blev dygtigere - mange af dem havde efterhånden spillet i 3-5 år) kan man sige, at musikken selvfølgelig ændrede sig. Der kom et mere "professionelt" præg over det lydmæssige output. Men numrene og de musikalske forbilleder var for en stor del de samme. At det stadig ved overgangen til 1962 var den gode, gamle RR-musik, Melvis leverede, viser følgende brudstykker fra Tempo's "Prinsesse for en dag" med Melvis:

> ""Prinsesse" Erna kom direkte fra en damefrisørsalons rolige og stille travlhed - hun er nemlig damefrisørelev - til det mest forrygende rockbal, hun nogensinde har oplevet.
>
> Aldrig før i sit liv, har Erna rocket så meget, som den aften... Det er bestemt ikke koldsved, de unge sveder, når de danser til tonerne fra Melvis' Band..." (1)

Det kan iøvrigt nævnes, at Melvis i december 1962 drog til Tyskland i en periode, idet han havde fået en kontrakt i "Star Club" i Hamburg.

Et andet område, hvor der skete en vis ændring i forhold til amatørperioden, var påklædningen. Om det tidspunkt, hvor Melvis startede med sine Gentlemen, fortæller han:

> "Gentlemen kom simpelthen af, at det var nogle af de mest røvelegante karle, jeg nogensinde havde oplevet. Jeg med min lille sociale status

(1) Tempo 12/12 1961.

fik nogle kæmpe mindreværkskomplekser, da jeg så dem. De var i sorte blazere, hvide italienersko, hvis ikke det var sorte, spidse ruskindssko - men spille kunne de altså." (Ivan Haagensen)

Påklædningen blev langt mere elegant, end man tidligere havde oplevet. Dette gjorde sig iøvrigt gældende for stort set alle periodens musikgrupper (se senere). Men forsangeren (Melvis) skilte sig stadig ud fra de andre musikere ved f.eks. at have en anden farve jakke på.

Men bortset fra sådanne mindre ændringer holdt Melvis og nogle få andre fast ved mange af elementerne i den "gamle", hårde rockstil, bl.a. ved sin sceneoptræden, forkærlighed for de hårde RR-numre o.s.v. Vi har ikke kendskab til andre grupper, som i så udpræget grad bevarede denne 50'er-stil op i 60'erne.

Cliff- og Shadows-inspirerede grupper ("pigtrådsgrupper")

De grupper, som kommer ind under denne kategori, dannede for en meget stor del grundlaget for "ungdommens musik" i starten af 60'erne. Det er denne - i større eller mindre grad Cliff/Shadows-inspirerede - musik, som i størst udstrækning vakte interesse blandt ungdommen - og har et relativt bredere udsnit af ungdommen end tidligere. Af disse grupper kan nævnes The Cliffters med bl.a. Reimar Christensen fra Teddy Bears og Mogens Petersen fra Teddy Rock Boys, Medley Swingers med bl.a. Birger Gylling fra Melvis Rockband, Little Freddie And His Rockboys med Freddie Andreasen fra Teddy And Little Freddie ..., og af nydannede grupper med "nye" folk kan nævnes The Danish Sharks, Black Devils, The Keyrockers, The Medows og The Rockeys.

Som overskriften siger, var det først og fremmest Cliff Richard med sin gruppe The Shadows, der var forbillede for mange af de nyetablerede grupper. F.eks. karakteriserer The Cliffters (sammentrækning af Cliff (Richard) og (Drif)ters - Shadows' tidligere navn) deres egen musikalske tilknytning således:

"Decideret rockmusik har ikke vores interesse. Den er ikke raffineret nok. Vi vil hellere sige, vi er tilhængere af Cliff'ismen." (1)

Karakteristisk for musikken var, at man, bl.a. fordi man var blevet dygtigere musikere, var i stand til at lave en egentlig instrumental musik. Desuden blev melodisk guitarsoli - og i det hele taget instrumentalnumre - meget mere almindelige, og flere danske musikere, bl.a. Mogens Petersen fra The Cliffters og Jørn Kirketerp fra The Medley Swingers lavede deres egne instrumentalnumre, henholdsvis "Django" og "Tiger Milk". Af instrumentalnumre, som blev kopieret, kan f.eks. nævnes "Listen To My Heart" og "Perfidia".

Musikken i sig selv fik en mere fremtrædende rolle, bl.a. fordi sceneoptræden blev skåret ned til det minimale. Man var blevet mere kvalitetsbevidst på selve det musikalske område. Dette hang naturligvis også sammen med den stigende spredning af musikken via bl.a. radio og ikke mindst plader. Sådanne medier krævede selvsagt en større fokuseren på musikken - man kan ikke overføre sceneoptræden på plade.

Selv om der efterhånden blev lavet flere danske originalnumre, bestod repertoiret mest af kopiversioner overtaget fra forbillederne, hvis musik havde et harmløst, "pænt", skønsangs- og slagerpræg.

Vedrørende instrumentalmusikken skriver Rander og Sandblad:

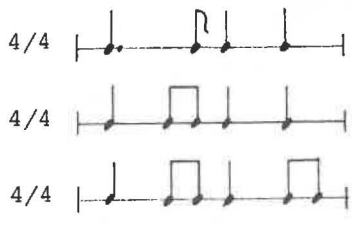
"Shadows, Cliff Richards gruppe, lavede instrumentalindspilninger på egen hånd ... "Pigtrådsmusik" kaldte man denne guitarpop. Shadows' Hank B. Marvin blev den første europæiske guitarhelt. Han spillede melodistemmen uden større variationer. Men pænt og rigtigt. Det lyder

(1) Filmjournalen, januar 1962.

ikke særlig specielt, men i begyndelsen af 60'erne var det ikke så almindeligt med guitarsoli som strakte sig igennem et helt nummer." (1)

Musikken hos de danske grupper kom således til at bære præg af nogle helt andre kendetegn end RR. Det hurtige og vilde præg forsvandt. Melodierne gik generelt i et langsommere tempo end i hvert fald i de hårde RR-numre, og teksten blev således også sunget i et langsommere og mere forståeligt tempo. Der blev derfor lagt større vægt på det melodiske. Syngemåden blev blid og ofte sentimental, hvilket bl.a. var kendetegnet ved "sentimentale" stemmeknæk og benyttelse af glisando op på tonerne.

Rytmen ændredes fra RR's afterbeat til betoning af 1 og 3 og ofte med en af følgende grundrytmer:



Formalt og harmonisk gik man bort fra at benytte det traditionelle bluesskema med "de tre ledvogterakkorder" (Ivan Haagensen). Man holdt sig dog stadig inden for 4- og 8-taktsperioder, men det harmoniske område blev udvidet til bl.a. også at indeholde parallelakkorder og vekseldominant i stil med de bløde rocknumre. Men højt opbyggede akkorder var ikke almindelige.

Karakteristisk for denne periodes musik var en tendens til at søge efter RR-musikkens afløser. Det var, som man søgte efter en ny stil - en ny genre, der kunne slå igennem på samme måde som RR. Et sådant forsøg præsenteredes i sommeren 1961 i Filmjournalen af grupperne The Medley Swingers og The Rookeys. Med overskriften: "Nu gælder det - POPPIN' THE POP -" står bl.a.:

> "Det er ingen hemmelighed, at rock'n'roll's storhedstid er ved at være forbi. "Almindelig pop- og swingmusik kan ikke fange teen-agernes interesse", siger Birger Gylling. "Derfor fandt vi ud af, at der måtte gøres noget. Vi måtte finde en stil, der kunne poppe poppen op!" De unge mennesker begyndte så at lege med popmusikken for at finde frem til en ny stil. Resultatet blev "Poppin' The Pop" ... Og "Poppin' The Pop" vil naturligvis blive præsenteret i radioudsendelser, i fjernsynet og på plademarkedet ... Og hvad grammofonselskaberne angår, så venter jo alle som en på rock'n'roll's afløser." (2)

Selv om man på denne måde forsøgte at lancere et nyt begreb inden for teenagemusikken, var der tilsyneladende, musikalsk set, ikke noget væsentligt nyt i det.

Et andet fænomen, som der var noget mere held med at få præsenteret herhjemme, var twist, og denne nye dansemode blev lanceret i Danmark omkring 1962, først og fremmest af Otto Brandenburg, efter at Chubby Checker i USA havde kreeret den i 1960 (herom senere).

Men selv om det generelle indtryk af musikken er som ovenfor antydet en blødere og "pænere" stil, spillede hovedparten af grupperne stadig ind imellem nogle af de gamle kendinge fra 50'erne. Mange af grupperne var jo sammensat af tidligere nu opløste RR-orkestre, så der har måske siddet lidt i blodet.

---

(1) Rander & Sandblad: Rockens Roll. s. 68. Vor oversættelse.
(2) Filmjournalen, juni 1961.

Men dette understreger blot den genremæssige spredning og mangesidethed, der prægede perioden. Den gamle musik blev i idolperioden mest spillet punktvis. Som eksempel på dette kan nævnes en af de mange plader, der kom på markedet i starten af 60'erne, nemlig pladen med The Danish Sharks: "Long Tall Sally", der kom i umiddelbar forbindelse med udgivelsen af Beatles-versionen af samme nummer, i 1963. Nummeret spilles her i en hurtig, pågående og meget veludført RR-stil - fuldstændig som den ville kunne høres seks år tidligere. Der er ikke noget forfinet over den - ikke ud over den teknisk bedre lydkvalitet. På den anden side af pladen findes "Brazil" - i tidens ånd et instrumentalnummer, ganske tydeligt med forbillede i The Shadows' instrumentalmusik. Der er desuden et vist calypsopræg over den - også en af tidens mange populære genrer.

Idolperiodens musik var desuden karakteristisk ved en standardbesætning bestående af tre eller fire guitarer (single-, rytme- og basguitar) og trommer. Klaver blev ikke brugt ret meget. Dog havde The Cliffters klaver med. Også saxofonen gled næsten helt ud. De eneste undtagelser, vi kender, er The Keyrockers og Melvis And His Gentlemen, som jo nærmest hovedsageligt forblev i den gamle RR-stil. Men det der først og fremmest kendetegnede tidens instrumenter, var, at det nu helt og holdent var el-instrumenter, der spilledes på, og på især singleguitaren blev vibrato-armen nu uundværlig. Med denne kunne singleguitaristen ændre tonens frekvens og amplitude og derved give mulighed for en mere personlig og varieret stil.

Forskellige fabrikker inden for instrumentindustrien begyndte også for alvor at konkurrere om det marked, der var ved at blive dannet. Og de enkelte musikhandlere (f.eks. Jac. Jørgensens Musikhandel) brugte ofte billeder af de mest kendte danske grupper i deres reklamer og annoncer.

Det kendteste og almindeligste guitarmærke var stadig Höffner, men toporkestrene skiftede gerne til de dyrere og bedre mærker som Gibson, Burns og Fender. Netop ved idolperiodens start kommer Leo Fenders nyskabelse, Fender-Stratocaster, for alvor ind i billedet. Denne guitar bliver både mikrofonteknisk og spilleteknisk den helt store revolution på guitarområdet.

Stratocaster var udviklet allerede i 1954; men bliver først for alvor attraktiv efter at bl.a. en guitarist som Hank B. Marvin fra The Shadows tager den i anvendelse i 1960. Med denne guitar introduceres nu tre-mikrofonsystemet, hvor der tidligere kun havde været brugt en og to mikrofoner på guitarkroppen. Dette giver en helt ny meget mere overtonerig klangfarve. En anden revolutionerende nyhed ved Stratocaster var håndvibratoren. Først med Fenders vibratorsystem bliver det reelt muligt at spille med håndvibrator, uden at guitaren går ud af stemning (som det var tilfældet med det hidtil eksisterende Bigsby vibratorsystem).

I 1962 skifter bas- og rytmeguitaristen i The Cliffters deres Burns-guitarer ud med Fender, men allerede et år tidligere havde singleguitaristen skiftet.

> "Jeg fik den første Fender overhovedet - det var i slutningen af 1961. Den havde en helt anden tone, og den var pragtfuld at spille på ..." (Mogens Petersen)

I 1962, hvor bl.a. Shadows skifter over til Burns, bliver den nye Burns-Bisson med den lidt blødere klang en lige så attraktiv guitar som Fender-Stratocaster.

Ikke kun udviklingen på guitarområdet danner baggrund for den eksplosive udvikling i musikken fra starten af 60'erne. Det øvrige eludstyr blev også udbygget. Forstærkeranlæggene var blevet større og bedre, og man havde flere af dem. I amatørperioden lod man som nævnt tit alle instrumenter og sangstemmen gå over samme ofte hjemmelavede forstærker, der var ret svag. Nu begyndte man at udbygge anlæggene med seperate forstærkere og højttalere til de forskellige instrumenter i orkesteret, og med tiden blev også sangmikrofonstikket flyttet fra rytmeguitar-forstærkeren til et egentligt sanganlæg med to søjlehøjttalere. Toporkestrenes forstærkere havde nu en ydeevne på fra 20 watt til højst ca. 50 watt alt efter funktion. De mest almindelige forstærkernavne var Hagstrøm og Selmer, og perioden ud var Vox forstærkeren, som

Annonce for Jac. Jørgensen. The Cliffters.
(Filmjournalen, oktober 1962)

bl.a Shadows spillede på, og som Danish Sharks f.eks. reklamerede for, den fornemste forstærker. Først fra omkring midten af 60'erne kommer Fender-forstærkeren på markedet herhjemme.

Også en ting som ekkoanlæg begyndte at høre med til orkestrenes udstyr. Det velnok første danske pigtrådsorkester med ekkoanlæg var Cliffters, som efter at have overværet koncerten med Cliff Richard og The Shadows i København i 1961, fik travlt.

> "Det første, jeg gjorde, var at gå hjem og købe en brugt ekkohistorie - en Benzon - og bygge den om ... Og så fik vi pludselig ekko på vores band. Når man stod fem meter fra orkestret, fik du Roskilde Domkirke på scenen, og det var én ekkomaskine. Du fornemmede, at hele orkestret lød som en grammofonplade i modsætning til alle de andre, som bare sagde bum, bum ... - og som spillede lige så godt som os. Men vi havde bare en enorm lyd på." (Mogens Petersen)

Det er meget typisk, at lydidealet stilledes i forhold til grammofonpladen. Antallet af danske pladeindspilninger var jo øget meget i denne periode, og det var derfor naturligt, at man ved liveoptræden måtte forsøge at opnå den samme lydkvalitet her, som det var muligt at lave på plade. Resultatet blev derfor meget store udgifter til instrumenter og andet el-udstyr, foruden at transporten var blevet noget mere krævende.

Udgifterne til instrumenter kunne nemt komme op i nærheden af 20.000 kr. F.eks. kostede Jan Petersens (fra The Cliffters) trommesæt 3.500 kr. og den guitar, Melvis havde, kostede 4.800 kr. Hertil kom et ofte meget kostbart forstærkeranlæg. Set i forhold til datidens lønniveau var det meget dyrt at etablere et orkester.

Efter forbillede i bl.a. Cliff/Shadows var den "pæne unge mand" kommet på mode. Det var kendetegnende for praktisk taget alle de grupper, der eksisterede i idolperioden, at de var meget nobelt klædte. Man gjorde meget ud af påklædningen:

> "Vi var ... de pæne drenge med pænt tøj og laksko. Vi gik meget op i os selv og vores udseende, og tøjet var helt perfekt." (Mogens Petersen)

Hvid skjorte og slips eller lignende samt jakkesæt var næsten obligatorisk. Det ensartede præg var stadig typisk, men nu havde orkestrene ofte flere sæt (The Cliffters havde f.eks. fire). Forbruget pr. år var for Cliffters fire uniformer: "en sortchangerende, en hvid, en bourdeauxfarvet i spansk snit og en lilla" (1). Guld- og sølvjakker blev også brugt. Sådanne benyttede bl.a. The Danish Sharks og Satelitterne. Velsoignerede, velfriserede (ofte med pomade i håret) og velklædte var de helt afgjort. Der var et vist "stjernepræg" over disse pigtrådsgruppers udseende - blot deres helt "ualmindelige" jakker eller jakkesæt - lilla, hvide, guld og sølv... Afstanden herfra og til almindelig påklædning var således blevet større, hvilket utvivlsomt var med til at skabe den større afstand mellem musikere og deres publikum, hvilket karakteriserede perioden (se senere).

Det pæne udseende og den pæne fremtræden understregedes af, at den ofte vilde og festlige sceneoptræden fra amatørperioden helt var forsvundet.

Melvis beretter følgende om det sceneshow hans orkester kørte, og som hørte med til RR-musikken i amatørperioden:

> "Der var ikke noget med, at vi aftalte, at i fjerde kor så går vi ned og ligger og gør ditten og datten - nej, det var noget, der skete helt spontant." (Ivan Haagensen)

Det spontane og impulsive element i sceneshowet forsvinder i meget stor udstrækning hos idolperiodens pigtrådsgrupper. I stedet begynder guitaristerne nu - stadig stærkt Shadows-inspireret - koreografisk at indstudere forskellige trin og bevægelser. De tre eller fire guitarister kunne f.eks. i takt gå et trin frem, et til siden, et bagud og vende tilbage til udgangspunktet med et trin til den anden side. De kunne f.eks. også lave forskellige drejebevægelser med guitaren, vende siden eller ryggen til o.s.v. Disse dansetrin og -bevægelser blev som oftest indstuderet i forbindelse med bestemte numre i en gruppes repertoire. I et kendt tilfælde blev endog et nummer lavet med udgangspunkt i denne indstuderede form for sceneshow, nemlig hos Cliffters:

> "Vi fandt på at starte med ryggen til ... Vi skulle have noget til at præsentere os; det skulle være noget med en kort figur, og så skulle den ene vende sig om ... Så havde vi hørt Drifters, og da mente jeg at kunne fornemme noget, der sagde "da, da, dadada, dada" (hvilket viste sig at være forkert bagefter ... jeg havde bare taget fejl af en, der hed "Shot Gun", som siger noget helt andet...) ... Så kom den til

(1) Filmjournalen, december 1962.

at sige "da, da, dadada, dada" og så vendte den ene sig om og "da, da, dadada, dada", så vendte den anden ... og "da, da, dadada, dada", den tredie og "da, da ... " den fjerde. Det var sådan en slags signatur; men det var ikke nok, for hva' så? Så måtte jeg lave en melodi - og det var sådan lige ud ad landevejen. Det var "Django", der blev lavet på den måde." (Mogens Petersen)

Denne stiliserede form for sceneshow i enkelte numre, og ellers intet show var nogenlunde normen for de Cliff- og Shadows-inspirerede grupper. Det koreografiske og lidet spontane element afspejler sig iøvrigt også i det billedmateriale, der findes med disse pigtrådsgrupper i nydelig fotografisk opstilling.

Det er vores indtryk, at det i idolperioden stort set kun var Melvis som, hvad angår sceneoptræden angår, stadig "spillede på de gamle strenge".

Alt i alt var den meget brede gruppe af Cliff/Shadows-inspirerede orkestre præget af nobelhed og pænhed - ikke kun hvad angik udseendet og deres optræden, men også m.h.t. musikken, selv om der også for mange orkestres vedkommende var enkelte og spredte RR-numre på repertoiret. Det "pæne" indtryk bestod først og fremmest i den tillempning til voksensamfundets normer, som elementer som den nye sceneoptræden og påklædningen var gode eksempler på.

Otto Brandenburg

En lidt speciel stilling inden for kategorien af fænomener, der kan siges at have en baggrund i RR-musikken i 50'erne, havde Otto Brandenburg. Han var ikke egentlig RR-musiker/sanger og havde til forskel fra de fleste andre hovedsageligt ført sig frem som solist.

Han begyndte som guitarist i Ib Glindemanns jazzorkester i 1952, var senere medlem af vokalkvartetten Four Jacks (1953-58), hvorefter han foruden at medvirke i forskellige film først og fremmest optrådte som solist. Og det er i denne egenskab, han her har interesse. Med en baggrund i jazzmusikken og den mere "underholdningsprægede" musik var hans genremæssige udfoldelsesområde ret bredt. Han lanceredes bl.a. som RR-sanger:

> "Den mest populære danske rock'n'roll sanger blev vel nok Otto Brandenburg..." (1)

Han blev også på en af sine mange tournéer til Sverige kåret som rock-konge, men selv om han således ved visse lejligheder blev betegnet som RR-sanger, kan man ikke sige, at han var det i gængs 50'er-rock forstand. (Et af de få hårde RR-numre han indspillede, var "Leather Jacket Motorcycle Rider" fra 1961). Det, der var mest karakteristisk for ham, var, at han var Danmarks største teenage-helt og -idol, der musikalsk nærmest må betegnes som crooner, som sentimental skønsanger - ofte lanceret i Harry Belafonte-stil (se senere).

Hans musikalske stil karakteriseres egentlig meget godt i det følgende citat:

> "Først sang han "Twilight Time" - og flere unge piger dånede. Så kom "To lys på et bord", hvorefter de mest skeptiske måtte overgive sig ... under megen hvinen ... croonede Otto sig gennem "What Do You Want To Make Those Eyes At Me For". Og intet øje var tørt." (2)

- generelt et underholdnings- eller poprepertoire.

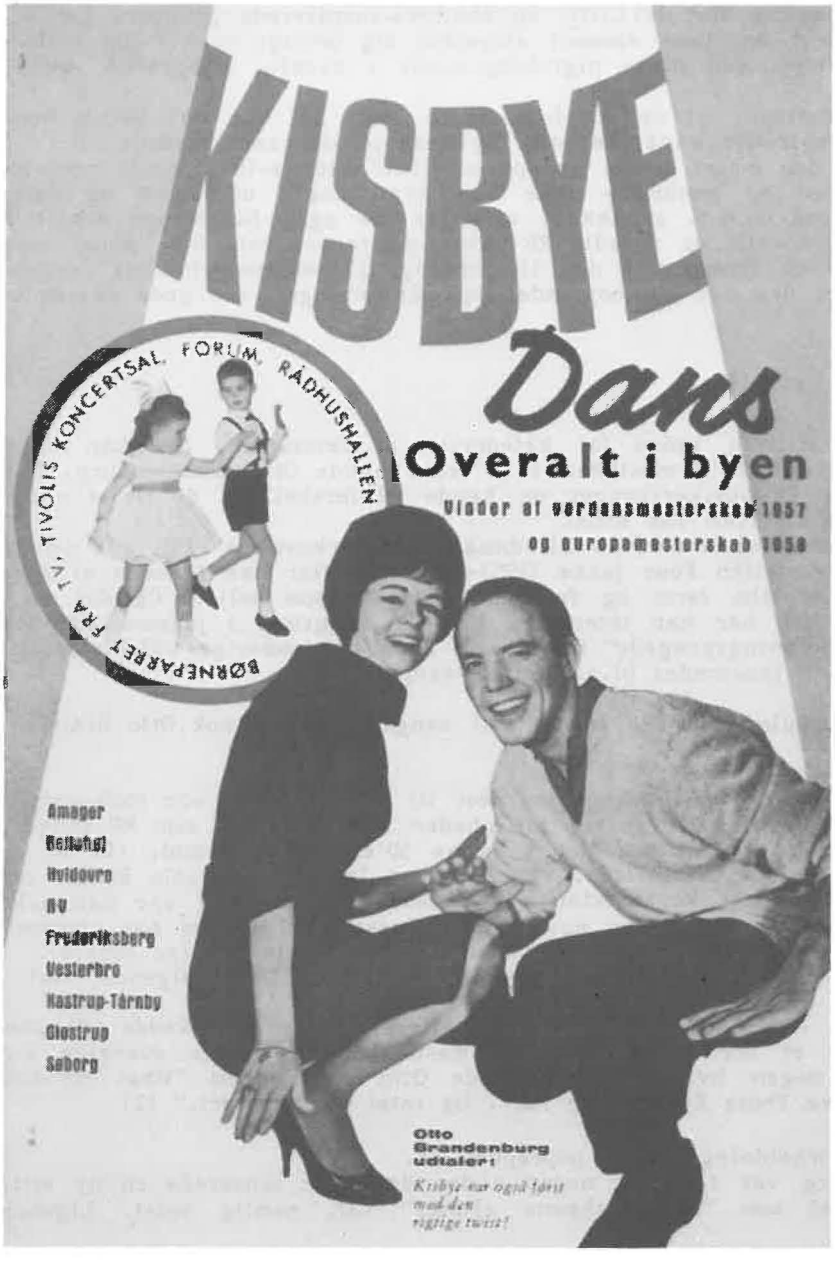
Otto Brandenburg var frem for nogen anden den, der lancerede en ny stil, som blev betegnet som "rockmusikkens afløser" (3), nemlig twist. Ligesom

---

(1) Beat nr. 18, 1965.
(2) Filmjournalen, november 1960.
(3) Tempo, nr. 12, 1962.

RR i starten blev også twist hovedsageligt defineret ud fra dansen - der var ikke særligt specielle kendetegn ved musikken, som faldt ind i periodens typiske musikkarakter - det skulle lige være den hyppige brug af ordet twist i teksten.

Birger Gylling, bassisten fra The Medley Swingers, skulle efter sit eget



Også twisten bliver bl.a. sat i scene af Kisbye. Her vises forsiden af danseskolens sæsonprogram fra 1962.

og Søren Strømbergs udsagn have været den første, der dansede twist herhjemme. Men dansen introduceredes her offentligt omkring februar 1962, bl.a. i Tempo, hvor den nye dansemode demonstreredes af Otto Brandenburg. I det følgende nummer blev der trukket lod blandt Tempos Fan Club's medlemmer om at komme hen til Otto Brandenburg en eftermiddag for at lære at danse twist. Men moden blev tilsyneladende slået endelig fast i TV:

> "Man kan dårligt nævne twist uden at komme til at tænke på "Hello, Mr. Twist", som Otto Brandenburg lancerede i "TV i Tivoli"." (1)

Twistbølgen slog også igennem i mange af de Shadows-inspirerede grupper. F.eks. Blev The Medows betegnet som et twistensemble; The Cliffters indspillede i 1962 "Twistin' Patricia", og Little Freddie And His Rockboys lavede en prøveindspilning for Philips med bl.a. "Venture Twist" (1962).

Hvis man med RR forstår den musik, der var mest typisk i amatørperioden, må Otto Brandenburg således have været RR-sanger mere af navn end af gavn, og betegnelsen RR (og rock) blev i starten af 60'erne brugt om næsten al ungdomsrettet musik, hvilket formentlig bl.a. skyldtes periodens stilmæssige pluralisme. Eftersom Otto Brandenburg startede sin solokarriere ved slutningen af RR-musikkens storhedsperiode, var det ikke mærkeligt, at han blev lanceret som netop RR-sanger. Begrebet var slået igennem, og det var derfor naturligt at ride videre på denne bølge - uanset om man var decideret RR-musiker/sanger eller ej.

Det, der i store træk karakteriserede idolperiodens musik, var, at RR-stilen fra 50'ernes amatørperiode gradvis overskyggedes af en mindre voldsom, i meget stort omfang instrumental pop/pigtrådsmusik, som bl.a. ved den mere sentimentale og "pæne" synge/spillemåde samt i det hele taget orkestrenes noble udseende og afdæmpede optræden blev accepteret i langt bredere lag af befolkningen og ungdomsgruppen som sådan. Samtidig forsvandt orkestrenes lokale tilknytning og amatøragtige præg mere og mere. Musikken blev lagt ind under mere forretningsmæssige styringer, som måske var medvirkende til de musikalske ændringer, som skete ved begyndelsen af 60'erne, men som uden tvivl havde en meget væsentlig indflydelse på musikernes og publikums forhold til hinanden.

b. »Professionalisme«

Det følgende afsnit har fået overskriften "professionalisme", hvilket hentyder til, at der som tidligere berørt i begyndelsen af 60'erne skete en gradvis ændring af RR-musiklivet i retning af en mere kommerciel og professionel organisering af dette. Musikken og musikerne blev udsat for en større opmærksomhed end tidligere fra mediernes side, både fra pladeselskaber, radio, TV, ugeblade, film o.s.v. som følge af, at publikummet var blevet større; og orkestrene indrettede mere bevidst deres musik efter det kommercielle marked, i det mindste hvad angår de kendteste og mest betydningsfulde orkestre i perioden. Men selv om orkestrene blev drevet professionelt, opfattede - med en enkelt undtagelse - ingen af musikerne sig som professionelle, idet de ikke opgav deres "civile" arbejde, men betragtede dette som deres egentlige beskæftigelse og musikken blot som et bijob. Derfor anførselstegnene omkring overskriften.

Impresario

I takt med den stigende forretningsmæssige organisering af RR-musiklivet duk-

(1) Tempo, nr. 15, 1962.

kede begrebet impresario op i det små. Ganske vist fandtes også i amatørperioden en enkelt impresario, Sally Joffe, der tog sig af RR-musikere; men først her i idolperioden blev impresariatet en faktor, musikerne for alvor måtte regne med, ifald de ønskede engagementer i større omfang.

Det var impresarioens opgave at formidle kontakten mellem musikere og publikum. Han fungerede altså som agent for kunstnere, idet han "solgte" dem til forskellige foreninger, firmaer o.s.v., der afholdt baller, koncerter og lignende arrangementer. Men derudover kunne han også selv stå som arrangør af diverse arrangementer og tournéer. Kontakten mellem kunstner og impresario kunne skabes enten ved, at kunstneren henvendte sig til impresarioen for at få et engagement eller for at gøre ham opmærksom på sin eksistens i håb om at blive optaget i hans "stald", eller ved at impresarioen kontaktede kunstneren med tilbud om et engagement. Udbyttet ved pladeindspilninger, som kunstneren måtte have foretaget, var oftest ringe, hvorfor han var meget økonomisk afhængig af at få engagementer, og her trådte impresarioen ind med sit distributionsapparat og sine forbindelser. Impresarioens betaling for denne ydelse udgjorde normalt 15% af kunstnerens honorar, når det drejede sig om enkeltarrangementer; i tilfælde af faste arrangementer over en længere periode på det samme sted var kunstnerens honorar gerne forholdsvis mindre, og impresarioen fik som regel også en mindre procentdel heraf (omkring 10%).

Impresarioens fortjeneste afhang af omfanget af hans virksomhed, hvorfor han konstant var på udkig efter nye talenter til optagelse i sin "stald". Disse kunne f.eks. findes ved amatør- og talentkonkurrencer, af hvilke der arrangeredes en mængde i løbet af idolperioden.

Som sagt var impresarioinstitutionen kun ved at etablere sig i begyndelsen af 60'erne, hvorfor antallet af impresarier kun var ret beskedent; men blot nogle få år senere, omkring midten af 60'erne, var antallet ret stort set i forhold til det relativt lille marked, Danmark udgjorde. Af impresarier fra begyndelsen af 60'erne kan nævnes Richard Stangerup, der foretog den første omfattende lancering af en dansk pigtrådsgruppe, nemlig The Cliffters. Han var fast impresario for gruppen i modsætning til det på den tid normale, at grupperne ikke var fast tilknyttet nogen bestemt impresario, men blot fik tilbudt løse arrangementer af forskellige. Richard Stangerup havde gruppen i sin "stald" og sørgede for "at sætte dem i international foderstand" (1).

Andre impresarier var Sally Joffe, der som tidligere omtalt spillede en vis rolle for amatørtidens musikere, og Fritz Ruziska, der bl.a. opdagede The Medley Swingers og The Rookeys ved en talentkonkurrence, han havde arrangeret. Endelig fungerede Volmer Sørensen som en slags impresario, idet han skulle sørge for de musikalske indslag i en række TV-shows (bl.a. "TV i Tivoli") og dertil havde en stald af kunstnere, som han benyttede; men han var ikke impresario på det private musikmarked.

I forbindelse med den mere udpræget kommercielle lancering af orkestrene fik begrebet image langsomt større betydning. Et image betyder det billede, der danner sig (eller dannes) af en personlighed i offentligheden, d.v.s. det dækker over en persons officielle fremtræden. Dannelsen af en kunstners eller gruppes image sker i dag på basis af nærmest videnskabelige undersøgelser af, hvilke konsumentgrupper, kunstneren skal henvende sig til, og impresarioen spiller i denne forbindelse en vigtig rolle. Så videnskabeligt gik det ikke til i begyndelsen af 60'erne; men man kan dog konstatere visse forsøg på at lancere orkestre efter bestemte retningslinier, f.eks. The Cliffters, der markedsførtes som de pæne, unge mænd, som også forældrene (stort set) kunne acceptere: pæn påklædning og frisure og noble, så man turde tillade sine døtre at gå til deres koncerter:

> "Vi var et pænt orkester. Med sprit i håret og vand i halsen - de andre kørte med sprit i halsen og vand i håret." (Mogens Petersen)

Otto Brandenburg derimod lanceredes i retning af den luksuselskende, let

(1) Filmjournalen, september 1962.

skødesløse friskfyr-type, der kunne være med til lidt af hvert.

Offentlig virksomhed

Fra omkring 1960-61 kan man konstatere en vis ændring i musikkens funktionelle sammenhæng. I amatørperioden var musikken kendetegnet ved så godt som udelukkende at blive brugt i forbindelse med dans, hvorimod den i begyndelsen af 60'erne i stigende grad fandt anvendelse ved deciderede koncerter. Især spillede toporkestrene til koncerter. (Det traditionelle "levnedsforløb" for disse orkestre var, at de i starten af deres karriere spillede til dans, på toppunktet spillede til koncerter og på vejen ned igen atter spillede til baller).

The Cliffters in concert.

Væsentligere var det dog, at der skete en tydelig, geografisk spredning af RR-aktiviteterne i denne periode. Orkestrene spillede ikke længere, som det var tilfældet i amatørperioden, udelukkende inden for en ganske snæver radius omkring visse kvarterer i København, men kom ud over hele landet. Årsagerne hertil må dels søges i det forhold, at musikstilen havde ændret sig i retning af den mere afdæmpede pigtrådsmusik, der appelerede til en socialt og aldersmæssigt bredere del af ungdommen - publikummet indskrænkede sig ikke kun til arbejderunge, men bestod i stigende grad også af middelklasseunge; derved blev publikummet ude i landet betydeligt større end hidtil, og flere og flere grupper opstod rundt om i landet. Dels må årsagerne findes i den generelle velstandsstigning, der for alvor tog fart i begyndelsen af 60'erne. Denne stigning i levefoden betød naturligvis også flere penge blandt ungdommen, som derved udgjorde en stadig solidere basis for en økonomisk udbytning i forbindelse med dens musikkonsum, og orkestrene blev derfor fragtet rundt i landet:

"I København spillede vi faktisk kun i "Moulin Rouge" (Vanløse), og når vi lavede koncerter i Falkonercentret og Tivolis koncertsal. Ellers var det udelukkende provinsen. Det var der, alle pengene var." (Søren Strømberg)

Samtidig med at orkestrene blev "landsdækkende", mistede de deres lokalpræg - som det tidligere er vist, dannedes denne periodes orkestre ofte på tværs af gamle, lokale orkestre - og mistede derved den direkte og nære kontakt til det publikum, de spillede for. Publikummet bestod ikke længere af orkestermedlemmernes kammerater og bekendte fra kvarteret, men af fremmede og anonyme unge.

For toporkestrene blev det at spille offentligt et stadigt mere tidskrævende arbejde; arrangementer afholdtes ikke blot i weekenderne, men også midt i ugen. The Cliffters havde således ofte 3-4 ugentlige arrangementer spredt over hele landet, hvortil kom diverse pladeindspilninger, medvirken i radio- og TV-produktioner og lignende. Koncerttournéer, ofte over mange uger - især sammen med omrejsende tivolier - blev almindelige, og ikke blot i Danmark. En lang række orkestre tournerede ligeledes i udlandet, f.eks. havde The Cliffters tournéer i Sverige, Norge, Finland, Tyskland og Holland; The Danish Sharks i Sverige, Norge, Finland og Tyskland og Otto Brandenburg i Sverige og Island (og han optrådte endog i amerikansk TV i et showprogram).

Orkestrenes indtægter ved koncerterne varierede meget afhængigt af deres popularitet blandt publikum. Tidens ubestridte toporkester, The Cliffters, opnåede nogle efter tiden meget høje indtægter ved deres spil. For to gange 20 minutters koncert fik gruppen i 1962 2.200 kr. til deling mellem de fem medlemmer; herfra skulle dog trækkes 15% til deres impresario, Richard Stangerup, afbetaling på instrumenter, udgifter til transport, hjælper til opstilling af instrumenter m.m., koncertuniformer samt kost og logi (1). Dog gav det musikerne et pænt overskud. Men trods disse "professionelle" indtægter, der var store nok til, at musikerne kunne have levet af deres musik, betegnede ingen sig som professionel. En undtagelse blandt grupperne var dog The Danish Sharks, der på toppunktet af deres karriere, 1963-64, havde opgivet deres daglige erhverv og i stedet udelukkende levede af at spille.

Plader, radio/TV, film

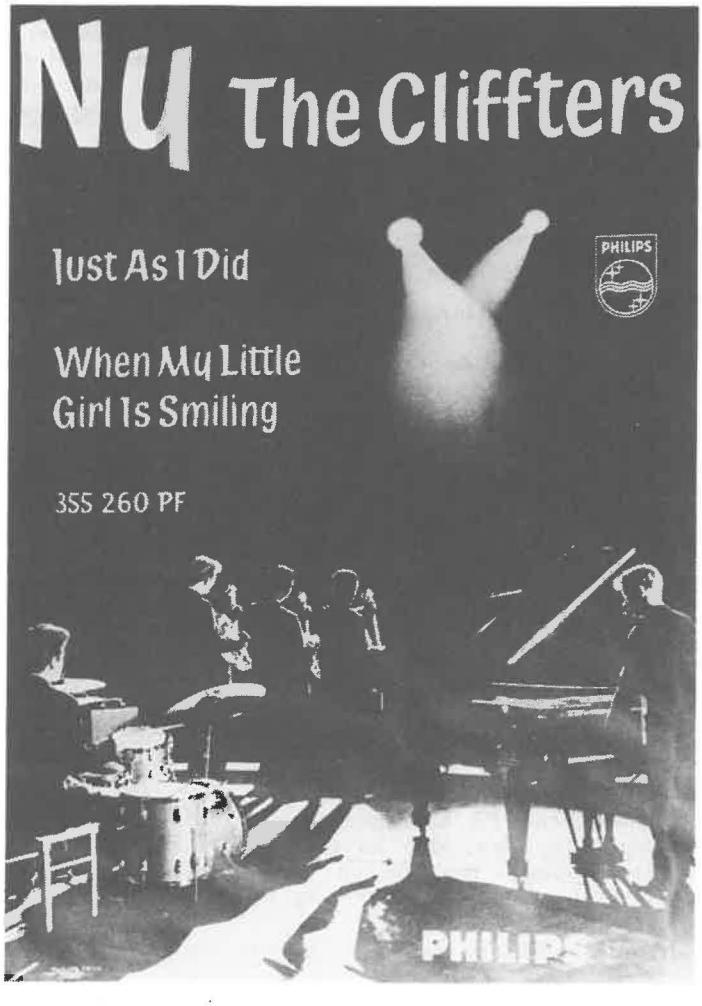
Som bekendt var mediernes opmærksomhed over for RR-fænomenet i amatørperioden meget begrænset - der blev kun udgivet relativt få plader; radio og TV brugte kun undtagelsesvis musikken i sine udsendelser o.s.v. Dette forhold ændredes dog fra begyndelsen af 60'erne, hvor musikken i stigende grad blev benyttet i medierne: antallet af pladeudgivelser steg betragteligt; musikken kunne hyppigere høres i TV og radio (især efter program 3's oprettelse), der indspilledes film med musikidolerne og de første ungdomsblade med hovedvægten lagt på ungdomsmusikken dukkede op.

Plader. Den økonomiske velstandsstigning medførte, som nævnt i ungdomsafsnittet, at flere og flere unge blev ejere af en pladespiller, og derfor var efterspørgslen efter grammofonplader stadigt stigende. Dette skabte naturligvis en større interesse fra pladeselskabernes side i at investere i nye indspilninger. Endvidere betød ændringen i musikstilen, at publikummet blev bredere, end det havde været tilfældet i amatørperioden, 1957-60. Musikken henvendte sig primært til og blev konsumeret af unge; men den havde også mange tilhørere blandt den yngre del af den voksne generation. Markedet for pladeprodukter var derved betydeligt udvidet, og grundlaget for, at pladeselskaberne kunne opnå en for selskaberne acceptabel profit på udgivelser af RR-/pigtrådsmusikken, var til stede som ingen tider før. Dette bevirkede, at pladeselskaberne indledte en veritabel jagt på mulige musikstjerner; man

(1) Filmjournalen, december 1962.

arrangerede amatørkonkurrencer og talentshows, hvor førstepræmien som regel var en prøveindspilning og eventuel pladeudgivelse hos det arrangerende selskab, ligesom man havde talentspejdere ude på de steder, hvor der traditionelt spillede mange amatørorkestre.

At publikummet var blevet meget større end tidligere, vidner bl.a. salgstallene for grammofonpladerne om. De største salgssucces'er stod Otto Brandenburg for. F.eks. erhvervede han i december 1960 en sølvplade for 50.000 solgte eksemplarer af singlen "What Do You Want To Make Those Eyes At Me For"/"That's What You Get", der var udkommet året før, og lignende salgstal opnåedes for grandprix-melodien "To lys på et bord". The Cliffters var også store pladesælgere; deres debutplade "How Wonderful To Know"/"My Heart And I" udkom den 1. oktober 1961 og solgte alene i resten af året 15.000 eksemplarer. De høje salgstal skyldtes også, at pladerne blev udgivet ikke blot i Danmark, men også i de andre skandinaviske lande og ofte også i Tyskland og Holland. Denne internationale lancering af musikerne blev almindelig; men kun én plade slog rigtig igennem på internationalt plan, nemlig "Django" med The Cliffters, komponeret af gruppens singleguitarist Mogens Petersen.



Pladeplakat med Cliffters.

Sådanne store salgstal befordrede naturligvis pladeselskabernes interesse for at foretage nye indspilninger, og der skete en voldsom ekspansion i antallet af udgivelser fra omkring 1960, og desuden begyndte LP-pladerne at gøre sig mere gældende fra 1962-63. Der blev dog kun næsten udgivet numre i Shadows-stil eller i en mere traditionel popstil. I perioden 1960-63 tegnede Otto Brandenburg sig for de fleste pladeudgivelser nemlig ca. 20, heriblandt en LP. Pladerne dækkede alle genrer - et enkelt hårdt RR-nummer, blød RR, twist, dansk pop o.s.v.; The Cliffters fik udgivet 10 singleplader, The Danish Sharks tre singler samt en LP (gruppen fik i alt udgivet seks singler, inden den opløstes i 1965) og Melvis Rockband tre singler. (Desuden blev ca. fire af de tidligere udgivelser med Rockband'et genudsendt). Derudover fik en lang række grupper udgivet en enkelt eller et par plader, f.eks. The Medley Swingers (to plader), The Rookeys (én), o.m.a. Hvor mange udgivelser, der kom frem i denne periode, har vi ikke kunnet få oplyst; men vi har dog sporet så mange, at vi kan konstatere, at der var tale om en mangedobling i forhold til de udgivelser, der blev foretaget i tidsrummet 1956-1960.

I forbindelse med lanceringen af twist-fænomenet i 1962 blev der udgivet plader over dette emne, og at lanceringen til en vis grad lykkedes, kan ses ved, at disse udgivelser blev ret talrige. På pladerne forekom også kunstnere, der normalt ikke var involveret i RR-musikken. Eksempler: Otto Brandenburg ("Twist Till The Cows Come Home", "Hello Mr Twist"), The Cliffters ("Twistin' Patricia"), The Medows ("It's Twistin' Time"), Melvis And His Gentlemen ("Spanish Twist"), Daimi ("Twist Around The Clock"(!), "Teenager Twist") og Jørn Grauengaards orkester ("Speedy Gonzales Twist").

Radio/TV. Udbredelsen af grammofonplader var afhængig af, om pladeselskaberne var i besiddelse af et veludbygget distributionsnet og af en omfattende reklamering for produkterne. I forbindelse med reklameringen fik radiomediet en særdeles vigtig rolle som (ufrivillig) reklamesender for pladeselskaberne.

Radio Mercur var som nævnt i perioden op til 1960 den eneste danske radiosender, der regelmæssigt og i et vist omfang - omend begrænset - bragte udsendelser med RR-musik. Senderen vedblev at spille en stor rolle for denne musiks udbredelse helt frem til dens nedlæggelse og betød meget for visse gruppers karriere. Således stod Karl Andersen, der var repertoirechef hos Philips, The Cliffters' pladeselskab, for en række udsendelser i Radio Mercur, hvor han på alle måder reklamerede for gruppens plader; og denne reklame betød mindst lige så meget for gruppens karriere som den omtale, impresarioen på anden måde kunne skabe. Dog var der den svaghed ved Mercur, at senderens rækkevidde var ret begrænset - den rakte kun over København og den nordøstlige del af Sjælland, så nogen landsdækkende reklame kunne der ikke være tale om.

Efter en lang debat i folketinget og i medierne lukkedes Radio Mercur som bekendt i 1962, hvor tinget fik lukket det "hul" i radiospredningsloven, der havde givet mulighed for at sende radioudsendelser fra et skib i internationalt farvand. Samtidig med afviklingen af Radio Mercur gjorde Danmarks Radio forberedelser til det nye, tredje radioprogram, musikradioen, der startede den 1. januar 1963. Og hermed skete den kraftige omlægning i DR's forbrug af grammofonplader. Tidligere var dette forbrug meget lille (i 1951-52 var dagligt kun knap 36% af musikprogrammet fyldt ud med grammofonmusik (1)); men med oprettelsen af Program 3 steg pladeforbruget med over 50% (2), en stigning, som især gjaldt popmusikken. P3 betegnede også indførelsen af en ny udsendelsesstruktur i DR meget lig den, der havde været i Radio Mercur, dog uden reklamer, nemlig et program med megen musik, kun lidt, men "kvikt" talestof og hovedvægten lagt på det populære og folkelige, både hvad angik musik og journalistisk stof.

Med P3 indførte DR også listeudsendelser, der blev bygget op over de mest

(1) Omregnet fra Hvem, Hvad, Hvor, 1954.
(2) Popgruppen: Rapport om popmusik i Danmark. s. 66.

populære plader i tiden, og populariteten måltes efter salgstallene. Hitlisteudsendelser blev som nævnt i afsnittet om musikformidlende medier herhjemme introduceret i Radio Mercur, der fra ca. 1959 havde et ugentligt program, "Ugens Top-Ti", der præsenterede de ti mest solgte plader i den forløbne uge. Før den tid havde der kun eksisteret mere pladeforhandlerinterne lister i branchens fagblade, der orienterede om pladesalget, f.eks. "Quals Musikorientering"; men disse var primært rettet mod forhandlerne og præsenterede ikke det lydlige produkt. I DR havde Jørn Hjortings udsendelse "Ti vi ka' li'" været populær, men først i 1963 dukkede den første på salgstal funderede hitliste op, nemlig "Ugens top 20".

Ved nedlæggelsen af Radio Mercur mistede pladeselskaberne en reklamemulighed ved at købe sendetid, men fik i stedet chancen for at få deres produkter sendt ud over DR's landsdækkende sendenet. Deres plader ville således, ifald de blev placeret på hitlisten, få en meget stor lytterskare, fordelt over hele landet, hvilket ville være en uvurderlig (gratis) reklame for dem og musikerne. Den type udsendelser, der tidligere havde været almindelige i Radio Mercur, hvor enkelte grupper præsenteredes og fremførte nogle af deres numre, spillede en mindre rolle i P3's programmer. I stedet overtog præsentationsudsendelserne, hvor pladenyhederne blev spillet, og hitlisteprogrammerne deres plads og fungerede derved som reklameudsendelser for grupperne og især deres pladeselskaber.

En lignende reklame kunne opnås i TV-mediet; dog var TV's rolle i den henseende mindre væsentlig end radioens, for dels var antallet af TV-seere betydeligt mindre end radiolytternes, og dels havde TV kortere sendetid og sendte færre musikprogrammer. Dog forekom der enkelte underholdnings- og showprogrammer, hvor flere RR-grupper optrådte og fik deres gennembrud, f.eks. "TV i Tivoli", hvor The Cliffters og The Rookeys optrådte flere gange, og "Fem på Stribe", hvor bl.a. The Medley Swingers optrådte. Orkestrene og pladeselskaberne kunne dog ikke regne fjernsynet for et særligt sikkert medium til præsentation af deres produkter.

Film. Filmmediet blev nu også mere og mere taget i anvendelse i lanceringen af en kunstner og dennes musik. Udover den profit, filmen kunne give, ifald den blev et tilløbsstykke, fungerede den - lig de amerikanske film - som reklame for den/de medvirkende musiker(e)s pladeinspilninger ved at præsentere de sidste nye numre med vedkommende, hvorefter publikum skulle anskaffe sig pladerne med musikken. De første musikfilm med ungdommens danske idoler dukkede op omkring 1961, og der fandtes to typer: den dokumentaragtige musikfilm og spillefilmen.

Dokumentarfilmene var kortere film, der oftest anvendtes som forfilm i biograferne. De viste gerne en række solister og orkestre, der præsenterede et enkelt eller et par numre fra deres repertoire og var optaget ved en koncert eller lignende situation med publikum. Musikerne medvirkede gratis i disse film, idet de eksplicit skulle fungere som reklame for dem selv og deres plader.

Egentlige spillefilm blev kun produceret med de kunstnere, der i forvejen var så populære, at filmselskabet kunne regne med at få sine udgifter dækket ind og få et rimeligt økonomisk udbytte ud af det. Af sådanne meget populære kunstnere var der inden for RR-verdenen kun én, nemlig Otto Brandenburg, der medvirkede i flere film. (Inden for en anden gren af ungdomsmusikken, calypsogenren, der også var meget populær omkring 1960, medvirkede også dennes danske topkunstnere, Nina & Frederik, i en film).

Otto Brandenburg, der nok var det største ungdomsidol og den, hvis plader solgtes i flest eksemplarer, begyndte sin filmkarriere i en birolle i ASA-filmkomedien "Sømand i knibe" (1960); men snart fik han hovedroller i flere film, bl.a. i "Mine tossede drenge" og "Forelsket i København" (begge 1961). Temaet i disse film var (ifølge filmreferater i diverse ugeblade): den jazzglade, unge mands problemer med familien og øvrige omgangskreds, forårsaget af hans jazzinteresse. Trods bladenes omtale af musikken som jazz, må den nok snarere karakteriseres som en ret popmusikpræget blanding af jazz og blød RR-musik. Bladene omtalte dog også stadigvæk Otto Brandenburg som

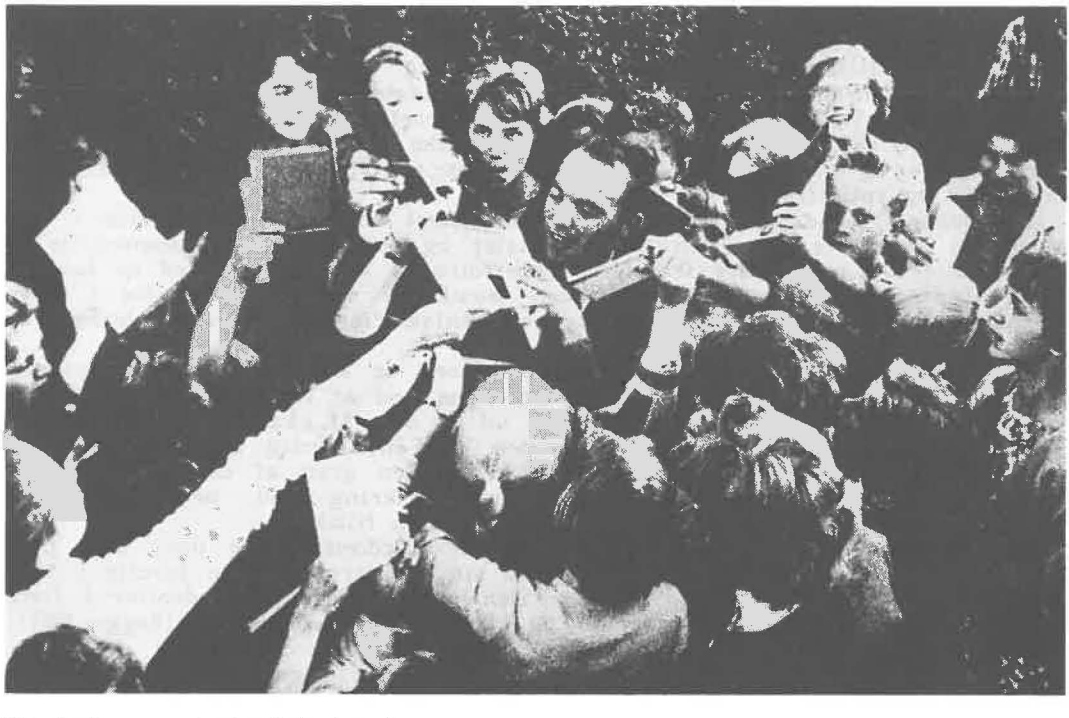
"Danmarks rockkonge".

I 1962 medvirkede han endvidere sammen med bl.a Peter Abrams i filmen "Prinsesse for en dag". Ideen til denne film var hentet i ugebladet Tempos meget populære serie, hvor unge kunne møde deres idoler. Filmen var en decideret musikfilm med "Askepot-motiv".

Som helhed betød filmmediet dog mindre som reklame for den store gruppe af orkestre end optræden i radio og TV.

c. Idoldyrkelse

At denne periode fra 1960 til 1963 er betegnet "idolperioden" skyldes, at der skete en ændring i publikums dyrkelse af og muligheder for at dyrke RR-musikken. Musikkulturen mistede sit lokale præg, hvorfor den direkte kontakt, der førhen havde bestået mellem musikere og publikum, forsvandt. I stedet måtte man dyrke sine musikalske forbilleder "på afstand", via plader, radio o.s.v. Ugebladene tog i stigende omfang ungdomsmusikfænomenerne op til behandling, og omtalen af RR-musikken blev mere positiv end tidligere, omend den dog stadig viste en vis afstandtagende holdning; de første deciderede ungdomsblade begyndte at udkomme, og musikfilm med ungdommens foretrukne musikere blev, som vi har set, drejet. Alt bidrog det til opstilling af musikerne som idoler for ungdommen. Udviklingen af idolfænomenet hang således nøje sammen med de ungdosmrettede mediers ekspansion. Idoldyrkelse havde dog også fundet sted i amatørperioden; men den var p.g.a. de anderledes forhold, musikken dyrkedes under, af en lidt anden karakter og blev ikke taget op og videreudviklet i medierne.



Brandenburg omgivet af ivrige fans.

Den leksikale definition på et idol er en afgud eller et afgudsbillede, og idoldyrkelsen sigter dermed til dyrkelsen af noget fjernt og ophøjet, noget eftertragtelsesværdigt, der er mål for ønskedrømme. Den alder, hvor unge især dyrker idoler, placeres almindeligvis mellem ca. 12 og 18 år, hvilket også stemmer meget godt overens med de læserbreve/fanbreve fra unge, vi har konstateret i forskellige blade fra perioden. De unges behov for et idol må tillægges den almindelige pubertetsusikkerhed, de føler over for sig selv og omverdenen; idolet er således et udtryk for et ønske om et defineret forbillede, de unge forsøger at leve op til, og som er forskelligt fra de identifikationsmodeller, de tidligere har haft (primært forældrene). Idoldyrkelsen hænger således også sammen med en selvstændighedstrang i forhold til forældre og andre autoriteter.

Idoldyrkelsens udtryk var (og er) dog forskelligt, afhængigt af køn. RR-musikmiljøet var, hvad de udøvende funktioner angik, totalt mandsdomineret; musikerne, sangerne, teknikerne, impresarioerne o.s.v. var alle mænd. Pigerne derimod måtte man søge blandt publikummet. Årsagerne til denne placering som (vurderet udfra den mandlige synsvinkel) "passive" deltagere i musikmiljøet må søges i opdragelsen. Pigens opdragelse i de traditionelle kvinderoller som det vege, tjenende, blide, følsomme, ikke-konstruktive, intimssfæreorienterede menneske betød, at de var vant til at betragte og vurdere sig selv i forhold til manden, og de var til stadighed underlagt omverdenens vurdering af dem som objekt - objekt for mandens seksualitet. Dette gav dem en særlig placering i forholdet til musikerne, idolerne. De var passive (stadig set i forhold til drengenes aktiviteter) og dyrkede idolerne som konkrete, men dog uopnåelige billeder på deres drømme og forventninger, de var objekter for idolerne af modsat køn og skulle gøre indtryk på dem.

Drengenes idoldyrkelse var/er anderledes, ligeledes som følge af opdragelsen. Opdragelsen i mandsrollen som den aktive, konstruktive, initiativtagende, ledende og offentlighedssfæreorienterede placerede ham som den aktive og dynamiske i RR-musikmiljøet. Idoldyrkelsen betød for drengene en identifikation med idolerne, der var af deres eget køn og gik ikke ud på at blive bemærket, men at gøre sig bemærket. Idolerne tjente således som forbillede for drengene, nogle de kunne efterligne og stræbe efter at blive som i håb om at overtage deres pladser og derved opnå pigernes beundring. Deres idoldyrkelse var med andre ord i højere grad præget af aktivitet, og de var subjekter.

Groft sagt var forskellen mellem pigernes og drengenes idoldyrkelse den, at pigerne forblev "passive" blandt publikum og underlagde sig idolerne medens drengene "aktivt" identificerede sig med idolerne i håb om at blive en af dem.

I idoldyrkelsen var musikken ikke det eneste væsentlige element; gruppernes udseende, appel, fremtræden (deres image) betød faktisk lige så meget. Idolerne var pæne, velklædte, unge mænd, der accepteredes af forældrene, selv om de færreste kunne forstå og godtage dyrkelsen af dem.

For pladeselskaberne var idoldyrkelsen en væsentlig faktor for et øget pladesalg. De og impresarioerne var derfor kun interesserede i, at de musikere, de havde i "stalden", blev idoler, og lanceringen af grupper og solister blev mere og mere udpræget lagt til rette efter at opbygge dem som sådanne.

Idoldyrkelsen blev for alvor sat i system ved hjælp af ungdomsblade og lignende. De første blade, der specielt var rettet mod ungdommen, dukkede op sidst i 50'erne, og disse indeholdt en stor mængde idolstof. Desuden var flere familieblade begyndt at beskæftige sig med ungdommens idoler. I 50'erne var det fortrinsvis filmidolerne, der blev omtalt; men fra begyndelsen af 60'erne optog musikidolerne stadig mere plads. Udover de regelmæssigt udkommende blade blev der udgivet diverse årbøger og andre bøger med mange billeder og omtaler af idolerne, f.eks. "Grammofonbogen", "50 Grammofonstjerner", "20 teen-favoritter" o.a. I begyndelsen af 60'erne fandtes to ungdomsblade, ugebladet "Tempo" og månedsbladet "Filmjournalen", der i 1962 skiftede navn til "Filmjournalen - Vi Unge".

Tempo, der begyndte at udkomme i 1930'erne, var oprindeligt et (dame) blad, der henvendte sig til den unge, gifte kvinde. Senere, i løbet af sidste halvdel af 50'erne, skiftede det karakter i retning af et ungdomsblad, bl.a.

Drømmen er gået i opfyldelse for en af de mange Cliffters-fans. Pigen på billedet er blevet "prinsesse for en dag". (Tempo nr. 9, 27/4 1962).

ved at idolstoffet blev kraftigt udvidet og henvendte sig fra omkring 1959 udelukkende til teenage-ungdommen. Bladet indeholdt en række faste rubrikker om ungdomsmusikken og -idolerne, bl.a. "Otto Leisner disc'er op" (omtaler af nye plader), "Musikbrevkasse", "Slagerparade" (med sangtekster fra tidens hitmelodier, de udenlandske ofte oversat til dansk) og "Fan Club"; desuden var der en mængde billeder af film- og musikidoler.

Filmjournalen, der udkom fra 1958, havde en i forhold til Tempo betydeligt mere lækker lay-out, flere billeder, hvoraf mange var i farver, og var i et større format. Bladet var, som navnet antydede, i starten overvejende filmorienteret; men inddrog fra 1960-61 mere og mere ungdomsmusikken (herunder jazzmusikken) og dens idoler, og efterhånden fordrev dette stof på det nærmeste filmstoffet. Man behandlede overvejende udenlandske idoler, først og fremmest Elvis Presley, Cliff Richard, Paul Anka; men også danske idoler dyrkedes, især Otto Brandenburg, Nina & Frederik, Gitte Hænning og Dario Campeotto; men derudover omtaltes mange andre solister og grupper. "Rillerace" var sammen med en rubrik om jazznyt den eneste faste musikrubrik i bladet. Her omtaltes nye plader, nye grupper og solister samt fortaltes anekdoter om idolerne. Udover artiklerne om film- og musikidolerne bragtes regelmæssigt artikler, hvori der fremvistes modeller for ungdommens ideelle adfærd, f.eks. "hvordan man får tilbedere", "kunsten at konversere" samt forskellige etiketteregler.

Det var dog ikke kun disse to blade, der bragte idolstof for de unge. Også flere familieugeblade (bl.a. Dansk Familieblad, Familiejournalen og Se & Hør) inddrog dette stof dog i mindre omfang, og man afholdt f.eks. afstemninger om årets populæreste sanger, teenidol eller lignende.

Fanklubberne var forum for dyrkelsen af idoler. Begrebet introduceredes her i Danmark af Tempo med oprettelsen af "Tempo's Fan Club" i april 1959. Hermed søgtes organiseret den idoldyrkelse, der hidtil kun havde eksisteret spredt og usystematisk. Medlemskab erhvervedes ved indsendelse af fem kuponer til bladet, der indeholdt én kupon hver uge; med derudover var medlems-

skabet gratis. Klubben bestod reelt af en lang række mindre klubber, der dyrkede forskellige idoler ikke blot fra musiklivet, men også sports- og filmstjerner. Den blev hurtigt en meget stor fanklub, ifølge bladets egne opgivelser var medlemskabet i 1960 på 100.000.

Derudover fandtes der dog en lang række fanklubber fordelt over hele landet, og størrelsen varierede fra flere hundrede medlemmer til blot et par stykker. Nyheder om alle disse fanklubber kunne læses i Tempos faste rubrik "Fan Club". Blandt de mere specielle klubber var "International Rock Club", der var et ret lukket mikro-RR-miljø. Det fungerede som en båndklub, hvor man distribuerede båndoptagelser med klubbens egne solister og orkestre ud til de ca. 600 medlemmer fordelt over hele Nordeuropa. Idolerne for denne klub blev aldrig kendt for en større offentlighed, på nær en enkelt gruppe, The Black Devils, hvis sanger, Åge Wilstrup Petersen, i 1962 kåredes til "Danmarks Cliff Richard".

Ungdomsbladenes funktion i idoldyrkelsen ytrede sig på flere måder. Dels indeholdt hvert nummer af bladene flere store, farvestrålende billeder af idolerne lige til at klippe ud og hænge op på væggen (f.eks. optrådte Otto Brandenburg i 1960 som samlefigur i Tempo, hvor man over otte uger fik en del af ham hver uge til puslespillet), dels bragte de beretninger om idolernes gøren og laden krydret med mange anekdoter. Det var således i mindre grad musikken, man beskrev, men snarere forhold omkring personerne. For at lokke nye medlemmer til og skærpe interessen hos de gamle udloddede Tempos fanklub regelmæssigt genstande, der havde (sagdes at have) tilhørt idolerne, eller man fik mulighed for at møde dem personligt. F.eks. kunne man være heldig at få et personligt brev fra Otto Brandenburg, en guitar fra Elvis Presley, 100 læbestifter fra Vivi Bak eller et guitarkursus hos Otto Brandenburg. Disse genstande indgik så som feticher for deres idoldyrkelse. Endvidere havde Tempo artikelserien "Prins/prinsesse for en dag", hvor ugens heldige fik lejlighed til at møde sit idol en dag (blandt mange ønsker var Peter Abrams, Melvis Rockband og The Cliffters).

Som nævnt var det ikke kun musikere, der dyrkedes som idoler af de unge; men blandt disse var det især følgende fra RR-verdenen, der var udsat for idoldyrkelse: Otto Brandenburg, Peter Abrams, The Cliffters, The Danish Sharks og (som den eneste af de overlevende hårde grupper fra amatørperioden) Melvis Rockband/And His Gentlemen, men først og fremmest Otto Brandenburg. Over hele landet fandtes et utal af "Otto Brandenburg fanklubber", og bladenes lancering af ham som et idol var helt tydelig. I så godt som hvert nummer af Filmjournalen var han enten omtalt eller afbildet, ofte på forsiden, og han udnævntes som nævnt til såvel til "rockkonge" som "twistkonge" (1). Lanceringen af ham foregik med forbilleder i udenlandske musikidoler, f.eks. Harry Belafonte (på flere af de store farvebilleder sidder Brandenburg i samme positur og påklædning og med samme friske, perfekte tandsmil, som man kan finde Belafonte gøre det på tilsvarende billeder). Parallelliseringen til Elvis Presley er også tydelig, f.eks. gjorde Se & Hør i november 1962 et meget stort nummer ud af, at Otto var trukket i kongens klæder - man tænker her på bladenes interesse, da Elvis Presley blev soldat.

De unge dyrkede deres idoler på afstand og havde kun mulighed for at komme i nærheden af dem en sjælden gang, når de tilfældigvis var i byen og gav koncert. Hvorledes idoldyrkelsen konkret ytrede sig i sådanne situationer, kan være vanskeligt at få overblik over; men følgende citat fra en artikel i Filmjournalen, der beskriver en koncert med Otto Brandenburg i Slagelse, giver sikkert et fingerpeg herom.

---

(1) Som det efterhånden er fremgået, udnævntes snart hver anden RR-sanger til konge af den ene eller anden slags, bl.a. Ib "Rock" Jensen, Peter Abrams, Otto Brandenburg, James Rasmussen, Ivan "Melvis" Haagensen - en anselig flok regenter at have på én gang i ét enkelt lille kongerige, hvor den officielle konge var Frederik IX.

Brandenburg. (Se & Hør, november 1962) Elvis Presley.

"... allerede en time før Brandenburg skulle optræde, var der tæt pakket med mennesker foran den tribune, festkommiteen havde bygget til underholdningen.

Præcis kl. 17.30 stod Otto Brandenburg foran sine fans, der tiljublede ham og hilste ham med "Tillykke med dagen - Otto" (han havde fødselsdag - vor tilføjelse). Da festens hædersgæst med et skævt smil hilste med sit velbekendte "Davs", rejste der sig en begejstringens storm. Otto havde talt. Otto havde straks slået stemningen fast. Otto var blandt sine fans.

Først sang han "Twilight Time" - og flere unge piger dånede. Så kom "To lys på et bord", hvorefter selv de lidt mere skeptiske måtte overgive sig. Det blev til da-capo og flere ekstranumre og under megen hvinen fra alle smånymferne blandt den tusindtallige forsamling, croonede Otto sig igennem "What Do You Want To Make Those Eyes At Me For". Og intet øje var tørt.

Gode gamle slagelsesborgere, som ellers mente, at de vidste alt om, hvordan byfesterne skulle gribes an og hvordan de ville forløbe, måtte erkende, at de aldrig havde været udsat for noget lignende. Fænomenet Otto havde oversteget selv de dristigste forventninger.

Under politieskorte blev Brandenburg ført ned fra tribunen. Han havde lovet at skrive autografer og havde selv ventet at skriveriet kunne være overstået i løbet af en halv time. Men det skulle gå anderledes.

For ungdommen slog ring om Otto og tvang ham til i stive tre timer at skrive autografer. Politibetjentene og Ottos venner forsøgte flere gange at befri den stakkels teen-age-helt, men ethvert forsøg mislykkedes. Så længe stormen rasede var ethvert håb ude. Otto måtte blive på

bastionen.

...

Ved den anden koncert, som i det store og hele forløb ganske som matine'en, banede en kvindelig beundrer sig vej op på tribunen medbringende en kæmpe fødselsdagslagkage, og Slagelsebyfestens bestyrelse supplerede straks med en flaske portvin." (1)

Artiklen er ganske vist farvet af journalistens holdning, hvilket bl.a. ses af den let humoristiske tone, han anslår over for de beundrende unge; men de til artiklen medfølgende billeder viser dog, at beskrivelsen ikke er totalt misvisende.

Brandenburg under politiekskorte (Film-journalen, november 1960).

Til slut skal hovedlinierne i forskellen på idoldyrkelsen, som den forekom i amatørperioden og i idolperioden trækkes op. Amatørperiodemusikkens lokalprægede karakter, hvor publikummet altid var i fysisk nærhed af musikerne, bevirkede, at idoldyrkelsen foregik på et andet plan end senere; idolerne var ikke fjerne og ophøjede personer, men håndgribelige og en af publikums egne. Til spørgsmålet, om han har været dyrket som idol, svarer Ivan Haagensen:

"Det har altid været musikalsk forsvarligt, det vi har lavet - vi har altid haft en vis næse for, hvad der skulle ske med disse ting, sådan at de andre orkestre har lyttet til os. Vi har til stadighed haft gode arrangementer - vi har haft så meget at lave, som vi havde lyst til; men derfra og til at repræsentere en form for idoldyrkelse er et stykke vej; fordi de samme mennesker, som efter en eventuel afklædning i Enghaveparken - af mig - kunne bære mig rundt i guldstol dernede og bære mig tilbage på scenen igen, uden at der krummedes et hår på mit hoved, de var ikke folk, som dyrkede fanklubber eller dyrkede idoler - jo, de havde et idol; men de havde ham lige her og nu; der var ikke tale om, at de klippede ham ud og hængte ham op." (Ivan Haagensen)

For disse mennesker var idolerne ikke forbundet med nogen mystik eller uvirkelighed. Der var derfor heller ikke i denne periode nogen nævneværdige, synlige resultater af idoldyrkelsen, der var f.eks. ingen fanklubber. Det nærmeste, man kom i den retning, var, at der opstod orkestre, hvis forbillede var andre danske orkestre; f.eks. fandtes der en gruppe ved navn Mini Crazy

(1) Film-journalen, november 1960.

Rock Boys.

I idolperioden 1960-63 kendetegnedes idoldyrkelsen ved at idolet var fjernt og ophøjet og derved nærmest fik overmenneskelig status. Dyrkelsen kunne kun ske på afstand af idolet gennem billeder, blade, film, plader o.s.v. Det højeste ønske for tilbederne - at møde idolet privat - skete kun for de færreste, - dog var den blotte mulighed for at blive den heldige tilstrækkeligt incitament til at fastholde drømmene om ham. Den "personlige" kontakt med idolerne forekom kun en sjælden gang ved koncerter, pladesignering i forbindelse med udgivelser o.lign. De fik derfor en aura af mystik og uopnåelighed over sig, en aura som idolbladene m.m. i meget stor grad var med til at forstærke.

7. kapitel

Udviklingstendenser i perioden 1956-63

De følgende sider er en kort opsamling af de væsentligste tendenser i den udvikling, der kan konstateres inden for det danske rockmiljø i den behandlede periode. Der vil kort blive omtalt ændringerne i musikken, publikummet og mediernes anvendelse af RR-kulturen.

Musikken var en importeret genre, der ikke havde rod i nogen dansk musiktradition. Derfor blev forbillederne for musikkens udøvere helt naturligt de amerikanske musikere. Den amerikanske kultur prægede musikken op gennem hele perioden, dog mindre i idolperioden, hvor forbilledet i lige så høj grad blev den engelske musikstil, først og fremmest repræsenteret ved The Shadows.

I lanceringstiden forsøgtes givet et indtryk af den nye musik samtidig med, at man tilstræbte en vis tilpasning efter det danske marked, bl.a. ved at lave danske tekster til numrene. Musikken havde et tydeligt jazzpræg. Men i amatørperioden skiftede den karakter; den var ikke længere primært baseret på kommerciel udnyttelse som under lanceringen og var derfor ikke tillempet pladeselskabernes krav på samme måde som før. Derimod søgte man at imitere den amerikanske kultur så overbevisende som muligt, bl.a. ved at reproducere musiknumrene så tæt op af originalerne, som man var i stand til. Dog arrangerede man også traditionelle popnumre i rockstil. Den store afhængighed af den amerikanske musik aftog som nævnt i idolperioden, men derudover kendetegnedes denne periode ved, at originale, danske kompositioner blev mere almindelige; dog lagde disse sig stilistisk tæt op ad de udenlandske forbilleder.

Musikstilen prægedes også af det instrumentarium, musikerne havde til rådighed, og instrumentindustriens udvikling havde derfor også en vis betydning. Baggrunden for musikernes jazzmæssige baggrund i lanceringsperioden betød, at de besad et (professionelt) udstyr beregnet for den musik, de sædvanligvis dyrkede; d.v.s. at instrumenterne fortrinsvis var akustiske. Amatørperiodens musikere var begyndere med begrænsede økonomiske muligheder, hvilket gav sig udslag i, at de havde et primitivt, ofte hjemmelavet udstyr.

I starten af denne periode var instrumenterne for visses vedkommende akustiske; men senere dukkede flere og flere elektrisk forstærkede guitarer, basser m.m. op. Udviklingen af de elektriske instrumenter fortsatte op gennem perioden, og i idolperioden fik de for alvor stor betydning. Nu spilledes der i musikken udpræget på brugen af de elektriske raffinementer, man var i stand til at frembringe på eludstyret, såsom ekko og vibrato. Udstyret var af en i forhold til tidligere fremragende, professionel standard, som krævede ganske betydelige investeringer af musikerne.

Musikerne. Ved lanceringen fandtes der ingen danske RR-musikere, hvorfor koncertarrangørerne måtte hente de nødvendige orkestre fra jazzmiljøerne. De mere eller mindre professionelle musikeres jazzbaggrund satte ikke blot præg på musikken, men også på deres holdning til den; den var præget af

foragt og afstandtagen - man deltog kun i RR-arrangementerne for pengenes skyld. Musikerne i de første egentlige RR-orkestre var som sagt begyndere; kun få havde tidligere været musikalsk aktive inden for andre genrer, og de var alle - jf. periodebetegnelsen - amatører. De identificerede sig med musikken og kulturen omkring den - for nogle var den en livsform. Den anden generation af rockorkestre i idolperioden havde for manges vedkommende deres musikalske rødder i amatørperioden, hvilket bl.a. betød, at musikerne generelt var teknisk bedre på deres instrumenter ved denne periodes start, end da de begyndte at spille i orkester nogle år tidligere. Identifikationen med musikken var stadig til stede; men baggrunden for at beskæftige sig med den, lå nu lige så tit på et mere professionelt og økonomisk plan.

Der kan endvidere konstateres en forskel mellem amatør- og idolperioden, hvad angår gruppernes interne struktur og offentlighedens opfattelse af dem. I første periode tegnede en enkelt person som regel hele gruppen, han var forsanger, anderledes påklædt, lavede de fleste krumspring på scenen og var i det hele taget mest i søgelyset, mens resten af gruppen var mere anonym som backinggruppe. Dette forhold afspejledes også i flere orkesternavne: Melvis Rockband, Teddy And Little Freddie And His Rockboys, Kringles Rockband, James And His Jamesmen. I idolperioden var der derimod tendens til, at orkestrene betragtedes som en gruppe, en helhed uden nogen decideret leder, og fremhævelsen af et enkelt navn i orkesternavnet forsvandt: The Cliffters, The Rookeys, The Medley Swingers, The Medows o.s.v. Denne udvikling blev stadig mere tydelig op gennem 60'erne (og ikke blot i Danmark), hvor beatorkestrene i den grad betragtedes som en samlet gruppe og ikke en solist med backing.

Sceneshow. Også hvad angår showelementerne i RR-musikken kan konstateres en markant ændring mellem de to perioder. Sceneshowet var et særdeles vigtigt element i mange af amatørperiodegruppernes optræden, og den var præget af improvisatoriske og spontane påfund. Men det forsvandt i denne form fra orkestrene fra idolperioden og erstattedes af en moderat og afdæmpet, indstuderet koreografi.

Publikum bestod i alle tre perioder hovedsageligt af ungdommen forstået på den måde, at det mest var i de to sidste perioder, der var tale om en egentlig ungdomsmusik. Eftersom en høj grad af nysgerrighed over for den nye musik prægede publikums holdning i lanceringsfasen, repræsenterede publikum en bredere del af ungdommen - både aldersmæssigt og socialt. Nu må det nok pointeres, at der specielt i lanceringsfasen, netop på grund af denne store nysgerrighed, der var over for den nye musik, og som gav sig udslag i en vældig pressedækning, også har været en del uden for ungdomsgruppen, som af ren og skær sensationslyst eller velvillig interesse har været blandt publikum.

Derimod var både amatør- og idolperioden klart præget af et egentligt teenage-publikum, som i den grad gik helhjertet ind for musikken og så at sige identificerede sig med den. Der var således efter lanceringsfasen tale om, at der for første gang var dannet en egentlig ungdomsmusik, som skulle vise sig ikke kun at være et kortvarigt "anfald", som nogle troede i starten.

Rent socialt adskilte amatørperiodens publikum sig fra idolperiodens publikum ved at være langt mere begrænset, nemlig til arbejderungdommen og visse dele af middelklasseungdommen. Ved overgangen til idolperioden kom publikum til at omfatte et langt bredere socialt lag, hvilket bl.a. hang sammen med musikkens ændrede karakter og den øgede kommercielle baggrund for formidlingen af musikken.

Udbredelsen. Hvad angår den geografiske udbredelse af musikken og måden at udbrede den på, var de tre perioder ret forskellige. For lanceringsfasens vedkommende var der tale om, at musikken først og fremmest blev præsenteret for offentligheden - hovedsagelig via etablerede jazzmusikere. Dette var egentlig mest tydeligt i provinsen, hvor der var tale om en éngangspræsentation hvert sted. Musikken levede ikke blandt folk - den blev vist frem. Dette gjor-

de, at den var ret miljøuspecifik eller med andre ord at den endnu ikke var kædet sammen med et fast publikum. Dette kom bl.a. til udtryk ved at RR-musikken var en del af programmet på så forskellige steder som det eksklusive National Scala, mastodontkoncert i KB-hallen og ved revyen på ABC-teatret.

I amatørperioden eksisterede musikken hovedsageligt som et københavnsk lokalfænomen i de decideredе arbejderkvarterer. Musikken blev spillet i lokalt prægede etablissementer som f.eks. ungdomsklubber, og de relativt få musikgrupper, som fandtes, spillede faktisk kun inden for det københavnske område og havde dermed en meget stationær funktion. København blev det eneste sted, hvor der opstod en egentlig samlet RR-kultur.

Først i slutningen af 50'erne og i starten af 60'erne blev musikken spredt over større geografiske områder i form af en udbredt turnevirksomhed. Selv om orkestrene efterhånden fik en anseelig mængde udstyr, blev det dog bl.a. på grund af det relativt gode økonomiske udbytte almindeligt at køre i bil (evt. med anhænger) fra det ene sted til det andet. Danmark blev således "turneret tyndt" af de mange orkestre, som også for manges vedkommende havde engagementer i udlandet - især i Sverige og Finland.

Idoldyrkelse. I lanceringsfasen kan man ikke tale om nogen egentlig idoldyrkelse, hvorimod amatørperioden var karakteristisk ved det, man kunne kalde en "lokal" her-og-nu-idoldyrkelse, forstået på den måde, at der fandt en vis form for idoldyrkelse sted under selve koncerten/ballet. "Idolerne" blev dog ikke omgærdet af stjernestøv og andet glimmer, for man kendte dem fra hverdagens gadebillede.

Først fra tiden efter 1960, hvor lanceringen for alvor begyndte at foregå via de forskellige medier, begyndte idolerne at blive en slags "uvirkelige" personer. Medierne udbredte ganske vist kendskabet til dem, - de blev så at sige nationalidoler til forskel fra amatørperiodens lokalidoler - men det var i de fleste tilfælde i form af skriftlig omtale, billeder, lyd o.lign., hvorved publikummet fik et meget fjernt forhold til musikerne - man så dem kun sjældent "live". Desuden bevirkede specielt pressens måde at lancere musikerne på, at disse ofte blev betragtet som havende en lykkelig luksustilværelse, som uden tvivl har kunnet bevirke mange ønskedrømme hos det unge publikum.

Idoldyrkelsens omfang tydeliggjordes af den enorme mængde af fanklubber, som opstod (både for inden- og udenlandske idoler), og som for de flestes vedkommende organiseredes i ugebladet Tempos regi. Den store afstand, der således opstod mellem musikerne og deres publikum, illustreredes godt ved f.eks. de meget fortrolige breve, mange af musikerne modtog fra deres fans, og som de i sagens natur ikke var i stand til at tage stilling til.

Medier: Plader. Det afgørende skel for udgivelsen af dansk RR- og pigtrådsmusik på plade falder med idolperioden. Rent kvantitativt kendetegnes denne periode ved en mangedobling i såvel antal udgivelser som i oplag i forhold til den tidligere periode. Pladeindustrien er en væsentlig og integreret del af det store kommercielle apparatur, som med denne periode rettes direkte mod ungdommen. Tidligere havde pladebranchen ikke, udover den kommercielle nysgerrighed, som omgærder lanceringens RR, udvist nogen nævneværdig interesse for hverken det unge marked eller RR-musikken. Den nye linie er bl.a. kendetegnet ved at pladeselskaberne nu for en del bliver opsøgende i forholdet til ungdomsmusikken. Hvor det i amatørperioden f.eks. var Melvis' lod at rende fra pladeselskab til pladeselskab for at få en plade antaget, så begynder pladeselskaberne i idolperioden selv intensivt at lede efter nye talenter, der kan indgå i det kommercielle apparat som ungdomsidoler. Pladeselskabernes lanceringsfaciliteter er nu væsentligt udbygget med relationer til både radio og presse. Det mest gennemlancerede orkester fra idolperioden er The Cliffters, der udnytter alle faciliteterne.

Radio/TV. Udviklingen inden for disse medier løber parallelt med pladebranchen og kan egentlig som sådan ikke adskilles fra denne. Statsradiofoniens holdning til RR ytrer sig allerede i 1956 i en direkte verbalt formuleret afstandtagen fra fænomenet. Denne holdning ændres ikke op igennem 50'erne,

og selv om der ikke er tale om noget egentligt generelt forbud mod musikgenren, lykkes det dog via henvisning til visse kvalitetsnormer som f.eks. mikrofonprøven at opretholde en stort set total udelukkelse af denne musik fra det officielle radio/TV. Denne udelukkelse ophæves i idolperioden parallelt med, at pladeindustrien for alvor etableres, og RR som plademusik for alvor vinder marked i Danmark. Først med impulser fra bl.a. den kommercielle reklameradio Mercur (1958-62) sker der en ændring med virkning fra starten af 60'erne inden for den danske statsradio. Piratsenderen Radio Mercur er den eneste radiosender i Danmark, der før 1960 omend under visse restriktioner beskæftiger sig med RR og sender det regelmæssigt. Ændringen i DR's programpolitik over for den populære ungdomsmusik blev i første omgang markeret med listeprogrammet "Ti vi ka' li'", men det er først med oprettelsen af P3 og den hermed forbundne kraftige vægtning af plademediet, at man fra DR's side for alvor kan tale om en tilpasning til ikke kun de behovsstrukturer, som Radio Mercur og pladeselskaberne fra slutningen af 1959 har fremdrevet; men samtidig også en indirekte tilpasning til de kommercielt betonede krav, som pladeindustrien stiller.

Pressen. Den holdning, som pressen udviser til RR, præges i høj grad af den måde, hvorpå musikken er økonomisk organiseret, dens kapitaliseringsgrad. Musikkens indlemmelse i et større industrielt apparatur i idolperioden betyder således en ændring i pressens holdning. Pressens beskrivelse og vurdering af RR (i 50'erne primært markeret ved to store begivenheder) var i starten snævert forbundet med selve konsumtionen af musikken. Dette forhold var etableret udfra en betragtning om, at RR-musikken var i stand til at udløse de mest primitive og farlige drifter i folk. Man kan generelt sige, at genstanden for pressens beskrivelse i 50'erne var "RR-optøjerne" og "RR-bøllerne".

Fra 1960 sker der en mærkbar ændring. Den negative og ignorerende holdning, som med få undtagelser præger hele amatørperiodens RR, afløses nu af en mere accepterende og positiv holdning, som for det første markeres med et par ungdomsblades fremkomst, med ungdommens musik som hovedemne, og for det andet med en fra pressens side positiv attitude til RR-musikken. Genstandsområdet for pressens og bladenes beskrivelse er nu også ændret, ikke i retning af musikken, men mere i retning af de personer (grupper, sangere), som formidler den. Dette forhold var ikke udpræget tidligere. Man kan således tale om en større grad af person-/gruppecentrering inden for denne periode; et forhold, der bliver betydeligt udbygget senere.

3. del

Rock'n'roll — protest eller integration

I dette sidste afsnit skal det forsøges at skabe en direkte sammenkobling mellem bogens to hovedafsnit: ungdomsafsnittet og musikafsnittet. Derudover er det hensigten at beskrive RR som en af de vigtigste ideologiske symboler til ungdommens forståelse af sig selv i den behandlede periode. Musikken er en væsentlig faktor i opbyggelsen af en fælles kulturel identitet hos en specifik del af ungdommen, først og fremmest arbejderklassens unge over for det omgivende samfund, forstået dels som et borgerligt, kapitalistisk samfund dels som et voksensamfund.

RR-musikkens udvikling, som den er beskrevet, må ses i lyset af den proces, den har undergået fra at være en autentisk musik til at udgøre et kulturindustrielt medieprodukt. Ved autentisk skal her forstås, at musikken afspejler sociale tilstande i bestemte ungdomskulturer. Det forhold, at musikken optages af medieindustrien, får betydning ikke blot for dens form og indhold, men også for den sammenhæng, hvori den dyrkes. Musikken i amatørperioden kan i princippet betragtes som repræsentant for en musik med overvejende autentisk, socialt grundlag, hvorimod den i idolperioden er udtryk for en musik, hvis funktion i lige så høj grad er en konsekvens af kulturindustriens udnyttelse af den. Den følgende behandling kommer derfor til at dreje sig om disse to perioder; lanceringsperioden falder udenfor i denne sammenhæng først og fremmest p.g.a. dens særlige status i forhold til de efterfølgende perioder. Musikkens karakter af kuriositet, dens næsten totale mangel på autentisk underlag og periodens kortvarige forløb bevirker, at musikken ikke etableres som nogen egentlig, afgrænset kultur.

Men det er vigtigt at fastholde, at RR-musikkens udvikling hele tiden er en vekselvirkning mellem dens udvikling som et kulturindustrielt produkt og det autentiske, sociale fundament og dermed de brugsmæssige sammenhænge, som den er udsprunget af. Derfor må amatørperioden og idolperioden ikke opfattes som to diametralt modsatrettede perioder, repræsenterende henholdsvis autenticiteten og kulturindustrien, men blot som to principper for de to forhold.

Problemet er således at klarlægge, i hvor høj grad, det autentiske underlag eller kulturindustrien er bestemmende for ikke blot det musikalske udtryk, men også hvorvidt det ideologiske indhold påvirkes heraf. Vi vil derfor uddybe den forståelse, vi har af amatørperiodens musikkultur som - qua sin sociale baggrund - tydeligst værende udtryk for en opposition eller protest mod sine omgivelser, hvorimod deltagelse i idolperiodens musikkultur p.g.a. kulturindustriens optagelse af musikken og andre symboler mere har funktion af integration. Udbredelsen af RR-musikken (i pigtrådsgenren) i Danmark sker jo netop ved en sammensmeltning af et autentisk behovsunderlag hos en specifik ungdomsgruppe og kulturindustriens bemægtigelse af dette behovs udtryk. Det får derved konsekvens for musikkonsumet i retning af en socialiserende behovsopfyldelse. Dette forhold, protest - integration, vil blive diskuteret på begge perioder.

Udgangspunktet for undersøgelsen af forholdet vil først og fremmest blive taget i de foretagne interviewer, omend dette kan være en svaghed, idet de hovedsageligt er foretaget med aktive deltagere (musikere, arrangører o.s.v.) i RR-kulturen; publikumsgruppen kommer altså ikke til orde. Dog mener vi, at de holdninger, der kommer frem - netop p.g.a. de interviewedes nære kontakt til RR-miljøet - er generelle og derfor også gældende for størsteparten af publikummet. Dernæst vil vi undersøge forholdet og de elementer, vi har uddraget fra interviewene mere direkte rettet på de to perioder, set i lyset af ungdommens realsituation.

1. kapitel

Rock'n'roll som provokation

Som det fremgår af lanceringsfasen var RR-musikken allerede ved starten af amatørperioden blevet stemplet af offentligheden som værende en tendentielt illegal musikform, som skilte sig ud fra alle andre musikgenrer. Denne stempling af musikken helt fra starten gjorde, at RR-musikken også i hele amatørperioden stod i mistænksomhedens lys - set fra offentlighedens side.

Det negative lys, RR-musikken stod i, hang tæt sammen med og var et resultat af et element, som efter vores mening ligger og lurer i beskrivelsen af selve musikken, måden musikerne og publikummet teede sig på m.m., nemlig at der i denne ungdomskultur - implicit og eksplicit - ligger en eller anden form for provokation/protest/afstandtagen - eller udskillelse fra forældregenerationen og dannelseskulturen.

Det er vanskeligt at give dette forhold en præcis betegnelse - først og fremmest fordi det har været et meget lidt bevidst opgør. Det har ikke været den enkeltes mening (efter moden overvejelse) at provokere m.m. - det har ikke været en bevidst handling. Man kan derfor ikke tale om en egentlig protest, som er rettet mod noget bestemt. Det er således vigtigt at fremhæve, at samtlige interviewede på spørgsmålet om, hvorvidt deres deltagelse i RR-miljøet var at betragte som et oprør, svarede benægtende. Men det kommer dog frem i interviewene, at der er en tydelig tendens til at ville være imod. Ikke imod noget bestemt, men bare gøre det modsatte af, hvad der forventes.

F.eks. siger Peter Abrahamsen:

> "Hvis der er tale om en obstruktion...ligger obstruktionerne i måden, man spiller og synger på, gør ting på, eller at man siger: Nåh ja, alle mennesker siger, det kan man ikke, så derfor gør vi det..." (Peter Abrahamsen)

Med andre ord: Denne lyst til at gøre det modsatte af, hvad der iøvrigt forventes af én, har kunnet få ret frie udfoldelsesmuligheder ved diverse RR-arrangementer - først og fremmest fordi det var ungdommens egen musik; det var næsten udelukkende unge, der kom til disse, og derfor var man ikke belastet af de voksnes pegefinger. Så i det øjeblik, hvor ungdommen af voksensamfundet (som det var tilfældet i 50'erne) bliver betragtet som et problem, bliver blot det at være en del af, d.v.s. deltage i denne specielle ungdomskultur, en afstandtagen fra eller provokation af forældregenerationen. På denne måde kommer der til at ligge en provokation, både i det at overskride nogle af de af voksensamfundet vedtagne normer og i det at deltage i/dyrke det ungdomskulturelle sammenhold, som på bekostning af tilknytningen til forældrene bliver af stigende betydning for den enkeltes norm- og identitetsdannelse.

I det følgende fremdrages nogle af de elementer inden for RR-kulturen, som på forskellige måder har virket som en mere eller mindre bevidst provokation af eller afstandtagen fra voksensamfundet.

RR-musikken må siges at være den første, egentlige ungdomsmusik - en musik næsten udelukkende brugt af teen-agere. At musikken i sig selv på mange områder ligner tidligere kendte musikgenrer, er i og for sig underordnet. Det, der er væsentligt, er, at ungdommen tager den til sig og bruger den som sin egen musik - og dette er uden tvivl netop årsagen til, at den udvikler sig til at have nogle helt specifikke særegenheder, og at der til selve fremførelsen af musikken knyttes nogle specielle normer og ritualer.

Musikken

Som det tidligere er nævnt er der ikke meget nyt ved selve musikken - i forhold til tidligere kendte genrer. Men i Danmark betyder det enorme boom af amerikansk information, som sker i starten af 50'erne, at musikken - for folk uden for jazzkredse - bliver en nyhed. Interessen for amerikanske (musik-) produkter øges kolossalt, og RR falder sammen med denne amerikanske bølge og skaber interesse.

Den del af ungdommen, for hvem RR først og fremmest bliver af interesse, kendte hovedsageligt til den musik, deres forældre holdt af, f.eks. gammel dansemusik fra 30'erne og 40'erne, Raquel Rastenni og Gustav Winkler. De unge betragtede derfor RR som ny og inciterende - hård og kontant. RR var ungdommens musik.

> "Den var så meget anderledes fra den musik, der havde været før, som var stille Perry Como-musik og stille dansemusik - ingen ungdomsmusik. Pludselig kom Elvis m.fl. og det gav et kolossalt liv". (Otto Waldoft)

> "Dem, der var der før, lyttede hele familien til, det var ikke speciel ungdomsmusik. Det var nyt og vildt det hele". (Per Trosborg)

Musikerne forsøgte med alle midler at efterligne de amerikanske forbilleder, og en del af den nye musik var brugen af el-instrumenter. Det gjaldt på en måde om at overgå hinanden i at dyrke ungdomskulturen så intenst som muligt, og dette kunne bl.a. gøres ved at ligne de amerikanske forbilleder mere end de andre.

> "Ivan dukkede op, Melvis (and His) Rockband, med en el-bassist - nej, hvor var vi misundelige. Bare det, at man kunne høre bassen... - og der var sax på, det havde vi heller ikke rigtig tænkt på på det tidspunkt. Det var skidegodt, syntes vi". (Mogens Petersen)

At det var så eftertragtet at spille på el-instrumenter hang bl.a. sammen med ønsket om at spille så kraftigt som muligt. Man havde en fornemmelse af, at jo kraftigere musikken var, jo mere følelsesmæssigt intens ville atmosfæren være. Derfor eksperimenterede man meget med at lave så store forstærkeranlæg som muligt. For at give et billede af, hvad lydstyrken betød frem for det rent musikalske, citeres Mogens Petersen, der bl.a. fortæller dette om optakten til The Cliffters i 1959:

> "Og så kendte pianisten Ole Rasmussen en kollega fra skolen - og han kom så ned med sit basanlæg på størrelse med et rugbrød - det var forstærkeren med højttaler. Og det lød jo af...ikke ret godt og på en pæn måde fortalte vi ham...jeg tror nok, at vores argument for at få ham af sted var at: Den er for lille, den forstærker. Det var en pæn måde at sige: du spiller ad helvede til, - vi tog det stadigvæk alvorligt. Dagen efter mødte han s'gu op med et sammenflikket basanlæg og det var på størrelse med et højhus...og pludselig var der el-bas og det var så kraftigt - op i røven med, hvordan han spillede - der var bas på og man kunne høre det. Så røg han med...". (Mogens Petersen)

I starten var det selvfølgelig vanskeligt at skaffe særligt kraftige forstærkeranlæg (de var som regel på 10-20-30 watt), men det kunne man kompensere for ved at bygge nogle meget store kabinetter til højttalerne, så det om ikke andet så ud af noget.

> "Så byggede vi nogle mystiske forstærkere, og Lars (Koefoed) byggede nogle store kabinetter, så det rigtigt snød folk - med flot forside med kobberlister - og i virkeligheden lå der en lille 30-watts forstærker inden i". (Mogens Petersen)

Idealet om, at musikken skulle være så kraftig som muligt, medførte en meget stor interesse for den rent tekniske side af musikken. Nye og større forstærkere, der kunne gøre lyden kraftigere uden at forvrænge, rigtige el-instrumenter - ikke kun akustiske instrumenter med løs mikrofon, større højttalere, bedre sanganlæg og senere ekkoanlæg. Denne stærke fokusering på disse dele var speciel for RR-musikken og overskred således, hvad angik lydstyrke, hvad der var almindeligt for al anden musik. Der lå på denne måde en form for direkte provokation i det høje lydniveau, musikken som regel blev leveret på og samtidig en manifestation af ungdomskulturen som noget særegent, ved at man lagde så megen vægt på det rent lydtekniske. At det har virket provokerende, viser bl.a. følgende aviscitater:

> "Det er ingen løgn, at man måtte sidde med åben mund for at redde trommehinderne. I den almindelige orkan lød sangteksterne for fuld mikrofonudblæsning som: Aah, aah, aah...". (1)

> "Med guitar, kontrabas og sax overdøvedes alle...". (2)

Desuden kan det bemærkes, at Enghaveballerne blev standset bl.a. på grund af den lange række af beboerklager, der havde været over den megen støj fra musiktribunen.

Et andet element i den specifikke ungdomskultur var den konsekvente benyttelse af sproget engelsk:

> "Der var ikke så mange voksne, der kunne engelsk. Så det var ligesom noget af vores, at vi sang på engelsk. Det var for at have noget for os selv, noget der var vores eget. Når man kommer i den alder, vil man gerne have noget for sig selv. Der var altid blevet sørget for en, og ved en vis alder vil man gerne bryde ud af det der med at få pudder i røven og "sørg nu for at få din mad" og "stå nu op til tiden" og alt sådan noget. Man vil godt selv bryde ud og finde nogle ting, som er vores egne. Også i musikken var der elementer, der var vores egne. Det var hurtig musik, lidt voldsom og skrigende". (Per Trosborg)

Men også selv om man ikke kunne ret meget, sang man på engelsk. Teddy Edelmann svarer stærkt benægtende på spørgsmålet, om han slet ikke sang på dansk:

> "Nej, det var jeg stor modstander af, for det eneste rigtige var at synge det, som det var på pladen...". (Teddy Edelmann)

Angående kvaliteten af det engelske, jf. "Ju emmanommabomma hound dog", men engelsk skulle det i hvert fald være/ligne.

Man kan sige, at man ved brugen af sproget engelsk har været i stand til at afgrænse sig fra forældrene. Når forældrene (i de fleste tilfælde) kunne mindre engelsk end de unge, og forældrene mest lyttede til danske tekster, så var der ikke store chancer for, at disse skulle komme ind på de unges

(1) Politiken 15/4 1958.
(2) Dagens Nyheder 15/4 1958.

"område". Forældrene kunne simpelthen ikke forstå, hvad der blev sunget - det kunne mange af de unge egentlig heller ikke, men det gjorde heller ikke så meget; det var modsat eller anderledes.

Noget af det, der var mest karakteristisk for holdningen til musikken, var, at den var, hvad man kunne kalde antiæstetisk. Med andre ord at musikerne havde et meget afslappet forhold til det - i hvert fald musikalske - resultat, man leverede for publikum. Nogle gjorde ligefrem en dyd ud af deres manglende musikalske færdigheder. Tænk blot på, hvad Ivan Haagensen fortæller angående øvning, nemlig at man øvede om eftermiddagen det sted, man skulle spille om aftenen og så lærte numrene i løbet af aftenen - mens man optrådte. Det behøvedes åbenbart ikke at være så perfekt. Og man havde ikke store ambitioner om at blive nogle fantastisk dygtige musikere. Det, der kom i første række, var, at man selv havde det sjovt, og at man leverede en festlig og inciterende forestilling.

> "Så kom Crazy Rock Boys, og der var gang i den, for...de spillede simpelthen bare helt derinde fra - de sked på, om de spillede forkert eller hvad de spillede. Den fik bare derudaf....
> Det var umiddelbart og det var skide jordnært og publikum var glade lige med det samme - selv om det stemte ad helvede til". (Mogens Petersen)

> "Man lagde ikke så meget i, om det var kunstnerisk forsvarligt, som man måske gør meget ud af i dag. Dengang gjorde man bare, hvad der passede én". (Teddy Edelmann)

Der er således en klar modsætning til hele den finkulturelle "klassiske" musik og til den mere "intellektuelle" jazzmusik. Til den danske underholdnings-/dansemusik er der måske - hvad angår publikums holdning til den og måden at lytte til den på - ikke slet så langt, men hertil afgrænser RR-musikken sig på andre områder.

At både musikere og publikum har en sådan antiæstetisk holdning til musikken, har vel flere årsager. Det er en måde at være anderledes på, en måde at få offentligheden til at reagere på - en provokation. F.eks. skrev Aarhus Stiftstidende 17/4 1958 om Tommy Steele: Han er "guitarspillende uden at kunne noder, syngende - hvis man kan kalde det sang..." En anden årsag er, at musikernes musikalske forudsætninger har været meget begrænsede - de har været tilfredse, hvis det bare hang nogenlunde sammen. Ligeledes har publikum stillet sig tilfreds med det, de fik - deres alternativ var jazzmusikken eller forældrenes danse- og underholdningsmusik. Derfor har man ikke stillet så store krav. Man havde det sjovt, det var det væsentligste.

En tredje og lige så væsentlig årsag til den antiæstetiske holdning til musikken var, at musikken slet ikke var det eneste element i en "forestilling". Den specielle sceneoptræden er (i mange tilfælde) blevet vægtet lige så meget som selve musikken. Det var ikke en koncert i traditionel forstand, det var en forestilling - et show.

Sceneoptræden

For grupper som f.eks. Crazy Rock Boys, Melvis Rockband og Teddy and Little Freddy and His Rockboys var sceneoptræden som bekendt en meget væsentlig del af et RR-arrangement. De fleste andre grupper, vi har kendskab til, lagde ikke helt så stor vægt på denne del - enten fordi man havde andre forbilleder, eller fordi man simpelthen var for generet til at udføre den.

Da nogle af forbillederne, Tommy Steele and His Steelemen, - mest hvad angår sceneoptræden - var på turné i Danmark i april 1958, skrev aviserne bl.a. om deres måde at opføre sig på:

> "Stålmændene gjorde deres entre i morsomme blå og vinrøde pyjamas med noder på overkroppen og sorte slippers med forgyldte guitarer,

hvis man kan forestille sig dette. Men allerede i kampens første minut viste det sig, at py'erne havde deres forklaring: det var gymnastikdragter.
Man ser, at det ikke er nok at musikerne i denne genre kan spille, det er måske endda underordnet, men de må kunne springe op og gå ned i spagat, svinge en kontrabas i luften, rulle sig på ryggen med en saxofon, kort sagt på enhver tænkelig måde sætte over, hvor gærdet er lavest". (1)

Der ligger helt tydeligt en forarget, afstandtagende, uforstående holdning til denne specielle sceneoptræden. Det er en holdning, der bygger på den traditionelle musikkultur, hvor f.eks. de skønne klange - og kun disse - fordrer en andægtig lytten. Set ud fra en sådan synsvinkel er det ikke mærkeligt, at svingen med kontrabassen, rullen sig på ryggen o.s.v. bliver anset for udelukkende at blive brugt for at dække over manglende musikalske evner.

Som det tidligere er nævnt havde de danske grupper visse forbilleder, hvad angik sceneoptræden. Man brugte mange af deres gimmicks og fandt selv på andre. Fælles for dem var, at de var udtryk for en spontaneitet, en festlighed - man ville blot have det skægt. Der lå heller ikke i dette nogen bevidst provokation. Musikerne morede sig ved at lave det, og publikum jublede for hvert nyt og fantasifuldt påfund. Men samtidig var det et brud på nogle normer - aviserne skrev forarget, RR gik for at være sexorgier, forældre forbød deres børn at komme til RR-arrangementer o.s.v. RR var noget helt specielt, hvad denne sceneoptræden angik, og det var ungdommens egen kultur. Man forargede, provokerede de voksne og afgrænsede sig via dyrkelsen af RR til dem.

Denne sceneoptræden fandtes i en masse forskellige varianter - nogle mere provokerende end andre.

Fysiske udfoldelser var nok stærkest repræsenteret - rent kvantitativt. Der var dels nogle, som i og for sig var meget harmløse, såsom at jonglere med instrumenterne, benene op på klavertangenterne, sidde neden under klaveret og spille, lægge sig ned og "se åndssvag ud", rulle rundt på ryggen o.s.v. og dels de mere seksuelt betonede udfoldelser som f.eks. at vrikke med hofterne, illudere sexakten med guitar eller mikrofonstativ, afklæde sig diverse klædningsstykker o.s.v.

Verbale udtryk i en provokerende form gik først og fremmest ud over publikum. Musikerne brugte publikum som "ofre" i deres forsøg på at realisere formen: jamen, det kan man ikke sige, så derfor gør vi det - højt, så alle kan høre det og grine skummelt. F.eks. fortælles:

> "Hvis du forestiller dig tilbage i 50'erne, en lørdag aften, hvor alle har sat sig ned, og pludselig er der en pige, der rejser sig op og går tværs over dansegulvet ud mod toilettet, så kunne vi godt fra scenen sige: "Skal du ud og lave?" Det var stærk lakrids dengang; det var s'gu ikke noget normale musikere sad og fyrede af..." (Peter Tortzen)

Sådanne bemærkninger har uden tvivl virket meget frigjorte og vovede, og der er måske mange blandt publikum, som knapt har turdet grine af dem, samtidig med at de har set op til dem, der har turdet sige dem. Men det er ganske givet bemærkninger, som kun høres, når de unge er alene sammen. Frigjortheden er begrænset til "RR-situationen" - når man er kommet hjem til forældrene, har man taget den "pæne" maske på igen. Den frie sprogbrug er udtryk for en spænding, der drejer sig om: Hvem tør overskride grænsen for, "Det kan man ikke sige" mest?

Der ligger altså samtidig et konkurrencemoment blandt de unge, og sådanne bemærkninger kan således øge den enkeltes anseelse blandt kammeraterne.

Overraskelser er en tredje gruppe inden for sceneoptræden og er bl.a. beteg-

(1) Politiken 15/4 1958.

nelsen for en række ting, man pludselig slæbte ind på scenen - genstande, som havde relation til bestemte numre. Denne form for gimmicks var specielt at finde hos Crazy Rock Boys (deraf også navnet) og Teddy and Little Freddy and His Rockboys.

Af en lidt anden art var Melvis' nummer med at rive en tikroneseddel i småstykker for øjnene af publikum og lade "konfettien" dale ned over det.

Eksemplerne med de forskellige genstande på scenen kan ikke betragtes som nogen provokation i sig selv. De er blot udtryk for den spontaneitet og festlighed, der prægede disse arrangementer. Derimod ligger der en klar provokation over for voksensamfundets opfattelse af værdier i det at rive en pengeseddel i stykker. Bag en sådan handling ligger hele modsætningen til den materialistiske tankegang - stræben efter materielle goder o.s.v. Det er som om sådanne værdier og holdninger - rent symbolsk - bliver revet i stumper og stykker.

Det, der karakteriserer disse former for sceneoptræden, er en spontaneitet og frigjorthed. Den står i skarp modsætning til de normer, som skal overholdes f.eks. i skolen og i lærepladsen og kommer derfor for offentligheden til at stå som provokerende - også selv om det ikke har været den direkte hensigt. Eftersom RR-arrangementerne stort set har været rene ungdomsarrangementer, som lå i fritiden, og som i visse tilfælde - f.eks. i Kødbyen - var placeret på ret isolerede steder, har man ved disse arrangementer været i stand til at opbygge og sætte sine egne værdier og normer. Når disse er anderledes end de voksnes og fremsættes af nogle, som de voksne plejer at kunne bestemme over, kan de opfattes som provokerende, men eftersom de tilsyneladende ikke er ment som en bevidst provokation, må de betragtes som ungdommens egen dokumentation for eller manifestation af, at den betyder noget eller har en vis magt.

Noget tilsvarende kommer også til udtryk i selve den form, under hvilken de forskellige arrangementer forløber. Til forskel fra f.eks. en symfonikoncert, hvor der eksisterer et helt fast norm- og ritualmønster for udløsning af begejstring og bifald fra publikum - f.eks. klapper man kun, og dette sker ikke mellem de enkelte satser, men først efter at hele stykket er fuldendt - så er begejstringstilkendegivelserne ved et RR-arrangement langt friere og mere spontane. Man giver udtryk for sine følelser her og nu. Der sker ikke en ophobning af uforløst begejstring. Man bryder f.eks. gerne stolerækkerne for at komme op foran scenen og på denne måde opleve glædesrusen og samhørigheden med musikerne og det omkringstående publikum mere intenst. Hvis man tænker på en tilsvarende situation i dag ved en rockkoncert, er det en fantastisk følelsesudladning, der sker blandt dem, der står foran scenen. En følelsesudladning, som man på grund af diverse hæmninger og normer, ikke har mulighed for at opleve ved andre lejligheder.

Avisernes sprogbrug ved beskrivelsen af publikums adfærd under forskellige RR-koncerter vidner om en tydelig uforståenhed over for og afstandtagen fra disse følelsesudladninger. F.eks. beskrives de således: "Ekstatiske hvin...der blev trampet, piftet og klappet" (1); "Pigerne hvinede som fugle" (2); "Hvin og sirenehyl" (3).

Disse hvin og hyl er ikke udtryk for andet, end at ungdommen på denne måde slår fast, at den som en gruppe i samfundet er stærk nok til/har magt til at sætte sine egne normer; også selv om de går på tværs af de iøvrigt gældende.

De voksne - de unge

Af det foregående fremgår, at RR-kulturen indeholder en lang række elementer, som på forskellig måde bryder nogle vedtagne normer og ritualer, eller

(1) Dagens Nyheder 15/4 1958.
(2) Politiken 15/4 1958.
(3) Demokraten 18/4 1958.

som er med til at afgrænse ungdommen som specifik samfundsgruppe. De normer og ritualer, som brydes, er fastsat eller overtaget fra tidligere generationer af det etablerede samfund, og det er således dette og heriblandt en stor del af de voksne, der reagerer mod sådanne nye strømninger. Dem, det for den enkelte derfor var mest ligetil og naturligt at lade sin afstandtagen gå ud over, var forældrene. Dette hænger naturligvis også sammen med noget af det, vi har været inde på tidligere, nemlig at ungdommens identitetsdannelse i efterkrigsperioden begynder at rykke fra at foregå primært i familien (forældrene) mod at ske i kammeratskabsgruppen.

I det følgende vil vi se lidt på forholdet: de unge - de voksne.

Afsnittet vil fremstå som nogle eksempler på den "konfrontation" mellem de unge og de voksne, som vi må gå ud fra, har været generel. Man må stadig erindre, at der er tale om et lidet bevidst opgør - man har ikke rigtigt vidst, hvad man egentligt ville, og derfor er de nævnte eksempler måske ikke særlig grelle i forhold til, hvad man har kunnet opleve senere hen. Men de viser i hvert fald tydeligt, at det er forældrene og hjemmet, man tager afstand fra. Peter Tortzen fortæller:

> "Se, vi ville ikke høre Gustav Winkler, vi ville høre Elvis eller Cliff eller Jerry Lee Lewis eller hvem pokker, det er - og så er det ligegyldigt om forældrene siger: I skal! Nej, nej vi skal nok passe os selv. Jeg læste noget af en gut, der skrev i et amerikansk tidsskrift engang om det der, og han skrev en sætning, som jeg syntes var meget god; den lød sådan: "The damned kids next door buy the record", og det var faktisk det, der skete; der blev penge til at købe plader for, og så købte man sine egne plader. Om ikke andet så af modstand mod det, forældrene sagde til dig." (Peter Tortzen)

Man skulle altså så vidt muligt gøre det modsatte af, hvad forældrene sagde til én. Jf. bemærkningen angående musikernes sceneoptræden: "Alle mennesker siger, at det kan man ikke, så derfor gør vi det" (Peter Abrahamsen). Der lå på denne måde en direkte provokation i det at vælge RR som sin musik. En provokation, som så at sige bliver bekendtgjort åbent over for forældrene.

Den mere skjulte afstandtagen fra forældrene ligger først og fremmest i den dobbelttilværelse, som mange levede; forstået på den måde, at man opførte sig på én måde, når man var hjemme, i skolen o.s.v. og på en anden måde, når man var sammen med kammeraterne.

> "...de kaldte mig også Dr. Jekyll og Mr. Hyde, eller du er som en præst hjemme og som en djævel ude." (Arly Deveril)

> "Det var ikke et oprør mod samfundet. Men det blev det i mange tilfælde mod forældrene, for de kunne bestemt ikke godtage den måde, vi teede os på. Mine forældre kunne i hvert fald ikke godtage den holdning - overhovedet ikke ... Man tog ud og teede sig lidt anderledes, end man i hvert fald turde derhjemme." (Ivan og Jane Haagensen)

Men bl.a. på grund af mediernes dækning af diverse RR-arrangementer var forældrene selvfølgelig ikke uvidende om, hvad der foregik. De ovennævnte eksempler giver altså ikke direkte anledning til en konfrontation med forældrene. Men forældrenes viden om, hvad der foregik, når de unge gik ud til RR-arrangementer, medførte ofte direkte forbud fra deres side mod, at de unge deltog i sådanne eller i hvert fald kraftige mishagsytringer om disse.

> "Vores forældre var mopsede - de hadede Presley." (Teddy Edelmann)

> "Jeg havde ikke mulighed for at vurdere det andet end som den spontane glæde, jeg oplevede sammen med de andre og sammen med musikken, og det var måske netop ad den vej, jeg opnåede - efter min opfattelse - det vigtigste. Allerede der begyndte det at blive ligesom en livsform; det var ikke kun et begreb - du var på en måde. Du var i et mærkeligt

humør, en mærkelig stemning, og derfor var det også ganske naturligt, at da "Rock Around The Clock"-filmen kom, fik jeg forbud af mine forældre mod at tage ind og se den. Så varede det ikke ret længe før Tommy Steele-filmen kom, så da jeg var blevet træt af at kværne etuder på klaveret derhjemme, så blev det naturligvis guitaren, jeg kastede mig over for at lære disse tre ledvogterakkorder." (Ivan Haagensen)

At det ikke kun var forældrene, der under private former gav udtryk for deres mishag, viser en lang række af de tidligere bragte aviscitater. Her skal blot nævnes et eksempel fra Aarhuus Stiftstidende 18/4 1958 (efter Tommy Steele-koncerten i Århus-hallen aftenen i forvejen). Som slutreplik efter omtale af koncerten med overskriften: "Hans eneste talent er håret og smilet" står med fremhævede typer:

"OH, UNGDOM, SOM VIL BEDRAGES. DET BLEV DU TIL FULDE I AFTES"

Som det fremgår af de benyttede eksempler, er afstanden mellem ungdommen og de voksne allerede ved at være ret stor på dette tidspunkt. Men hvad består denne afstand egentlig i? Hvori ligger forskellen?

Dan Turèll betegner titlen på James Dean-filmen "Rebel Without A Cause" som et meget præcist udtryk for det, der skete i 50'erne. Videre om dette oprør siger han:

"Den eneste måde, man kan definere det på, er ved at henføre det til nogle konkrete ting, som folk vil have i stedet for nogle andre ting." (Dan Turèll)

Med andre ord at ungdommen i øjeblikkets forvirrede og uoverskuelige situation trods alt er i stand til at fornemme, at der er noget galt. Men helt konkret hvad, der er galt, er fantastisk svært at overskue. Derfor bliver oprørstendenserne næsten "underbevidste". Uden at ville noget oprør gør man i videst muligt omfang det modsatte af, hvad de voksne ønsker og gør. Dette kommer til udtryk ved, at man dyrker nogle helt andre livsværdier og normer - eller i hvert fald ret bevidst forsøger at forkaste de "etablerede".

"...Det er nogle ting, man siger og gør anderledes end alle andre musikere ... Det er nogle helt andre livsværdier, der står som eksponent for tingene ... Der er ikke det med at sanke i bunke. Det er ikke med at få tingene ind på en spyflue og have dem stående og trække renter. Tjente du 50 kr., så brugte du 50 eller 55 kr. ... Det gik ud over evnen til at tænke i etablerede baner." (Ivan Haagensen)

Melvis' scenenummer med at rive tikronesedler i stykker og kaste konfettien ned over folk er uden tvivl en "underbevidst" forkastelse af de voksnes livsværdier/mål med tilværelsen - nemlig at "sanke i bunke".

På lignende måde går selve dyrkelsen af RR i kammeratskabsgruppen imod forestillingerne om, at familien bør være den dominerende identitetsskabende faktor. I kammeratskabsgruppen dyrker man i højere grad det kollektive sammenhold til forskel fra den individuelle skaben.

På denne måde kommer omgangsformerne til at fungere på helt andre præmisser, hvilket tillader en langt højere grad af frigjorthed og spontaneitet. Man dyrker sine egne symboler netop for ikke at dyrke det etablerede samfunds værdier og normer - i opposition til dette. Og disse symboler er bl.a. den hårde, kontante, kraftige musik med tilhørende sceneoptræden i diverse udformninger, følelsesudladninger under baller og koncerter o.s.v. - alt sammen udtryk for sammenhold, livsglæde og spontaneitet.

Man kan nu stille spørgsmålet, hvorledes RR-musikken kan tolkes som udtryk for en opposition. Til belysning af dette skal kort opsumeres nogle hovedtræk af ungdomsafsnittet, hvor arbejderungdommens livssituation er beskrevet udfra

en vurdering af nogle af de vilkår og påvirkninger, denne ungdom må leve med.

Ungdommens situation i 50'erne kan generelt betegnes som en konfliktsituation, først og fremmest karakteriseret ved de indbyrdes stærkt modstridende forventninger og krav, som de forskellige ungdomsrettede socialisationsinstanser (skole/arbejdsplads, medier, familie) stiller til ungdommen. Disse krav og den konflikt har dels sine rødder i en udefineret ungdomsstatus, men har også mere ideologisk funderede klassespecifikke forudsætninger. Snart bliver den unge behandlet som barn snart som voksen. Han er for gammel til at lege og for ung til sex. På arbejdspladsen forventes han, hvad produktivitet angår, at ville indgå som voksen arbejdskraft, men han honoreres med specielle, umyndiggørende ungdomstariffer. Denne lave løn begrænser dels hans muligheder for fritidskonsum, som medieindustrien kræver det af ungdommen, og tvinger ham dels til forbliven i hjemmets uselvstændiggjorte barnerolle. Disse forhold samt flere andre er med til at fastfryse den unge i en slags venteposition, hvor hans faktiske fysiske og psykiske ressourcer på forskellig vis disfavoriseres og undertrykkes.

Arbejderungdommens reelle problemer fortrænges på en hel række områder fra de etablerede socialisationsinstanser og kammeratskabsgruppen blandt ligestillede unge bliver i mange henseender løsningen på arbejderungdommens situation. Kammeratskabsgruppen er fra starten defineret helt på de unges egne sociale præmisser, og den bliver i mange henseender en direkte modpol til såvel forældrene, skolen og arbejdspladsen samt til det øvrige, omgivende samfund.

De værdier og normer, som udvikles i kammeratskabsgruppens fællesskab, har en baggrund i den arbejderklasseorienterede opdragelse, som ungdommen har fået. Som afgrænsningsmiddel over for det omgivende samfund bliver kammeratskabsgruppens vigtigste udtryk da også den kropsligt orienterede udtrykksform, som tendentielt er kendetegnende for arbejderklassen. Symboler i form af påklædning, frisure, adfærd m.m. bliver et afgørende element i ungdomsgruppens kollektive fremstilling af sig selv som væsensforskellig fra det øvrige samfund. I denne symbolform indtager RR-musikken, som vi skal se det, en væsentlig rolle, ikke som medium for en kritik af de eksisterende dårlige forhold for arbejderungdommen, men primært som en sprogløs opposition og afgrænsning fra det omgivende samfund, der måtte opleves som styret af middelklasseværdier.

2. kapitel

Rock'n'roll som opposition

a. Den levende fremførelse

Er RR-kulturen specielt med henblik på amatørperioden udtryk for en opposition eller en tilpasning til samfundet? Til besvarelse af dette spørgsmål er periodens overvejende præg af amatørisme og live-optræden af særdeles væsentlig betydning.

Selve det moment, at RR-musikken fra at være blevet lanceret via store præsentationskoncerter og forskellige massemedier hovedsageligt lever videre som en rendyrket amatørmusik, er den afgørende og igangsættende faktor for, at der kan etableres en musikkultur, der afgrænser sig over for det øvrige samfund. Defineret bredt er der her tale om en subkultur, med hvilket der her menes en afgrænsningsform i et fællesskab, hvor deltagerne kollektivt fremstiller sig selv og opfattes som forskellige fra og i opposition til det omgivende samfund. Betegnelsen subkultur i forbindelse med RR-musikken må dog modificeres, idet den hovedsageligt eksisterer inden for offentligt støttede eller private, "etablerede" institutioner (f.eks. ungdomsklubber, parkballer og danseinstitutter). Men det forhold, at det er muligt at producere sine egne resultater - ganske vist i form af reproduktion af andres musik - giver en frihed i udtryksformen og formidlingen af musikken; en frihed, der ikke er influeret eller afhængig af et kulturindustrielt, delvist socialiserende apparat.

Amatørismen formidler - netop fordi der er tale om en levende fremførelse af musikken - en musikalsk engangs-eksistens og her-og-nu karakter i et fællesskab, der ikke kun er et fællesskab mellem dem, der er tilskuere/tilhørere indbyrdes, men også mellem disse og musikerne. Vekselvirkningen mellem musikerne og publikum er et meget vigtigt element ved amatørmusikken, netop fordi selve balformen trækker en masse mennesker sammen i et stort fællesskab bestående af måske flere hundrede mennesker, og fordi oplevelsen af den levende fremførelse af musikken indeholder både den akustiske og den optiske dimension. Stemningen er ganske vist styret af musikerne via f.eks. valg af hårde og bløde numre, men uden publikums respons er mulighederne få, hvorfor der lægges vægt på, at der er tale om en vekselvirkning. Denne samt iøvrigt fællesskabet som helhed forstærkes yderligere af det moment, at amatørmusikken er et lokalt fænomen, idet det i grove træk er de samme, der kommer uge efter uge, og at disse har en ensartet social baggrund. Dem, man oplever musikken sammen med, er ikke fremmede - nogle er direkte venner, andre kender man af udseende, og man har altså andet end musikken tilfælles.

Fællesskabet i forbindelse med musikken bygger på denne måde på en fælles interesse for musikken og en fælles oplevelse af denne.

Eftersom musikkens specielle udtryksform er forskellig fra, hvad der iøvrigt er almindeligt inden for andre musikformer og samtidig af offentligheden er blevet afgrænset, kommer det fællesskab, som opstår i forbindelse med musikfremførelsen, til at stå i et modsætningsforhold til det omgivende samfund

og kan derfor betragtes som en omend modificeret subkultur.

I det følgende vil vi prøve at forklare, hvorfor dette fællesskab omkring RR-musikken kommer til at være i modsætning til det omgivende samfund. Som det fremgår af ovenstående afsnit, samles ungdommen i konfliktsituationen om og forstår sig selv ved hjælp af en række symboler, heriblandt RR-musikken; med andre ord samles man om kendetegn, som er ungdommen(-s musik) særegne. Selve ballet, den levende fremførelse af musikken samt fællesskabet omkring denne består af/indeholder en lang række symboler, der viser, hvordan ungdommens behov for at udtrykke sig er udformet.

RR-musikkens udtryksform er karakteristisk ved at være ikke-sproglig. Den levende musikfremførelse aktiverer det menneskelige sanseapparat og appelerer ikke til intellektuel eller sproglig aktivitet. Den kropslige motorik og udfoldelse er derimod det væsentligste element i det kommunikations- og interaktionsmønster, RR-musikken indgår i. Når der i RR-musikken kan siges at ligge en opposition, skal det bl.a. forstås på den måde, at dens udtryksformer går på tværs af de af det etablerede samfund almindeligt accepterede.

Den ikke-sproglige udtryksform står i modsætning til omverdenen, der udfolder sig verbalt og gør det at beherske sproget til et magtmiddel. Skolesystemets middelklasseorienterede opdragelse til sproget som den altafgørende kommunikations- og ytringsform står således i stærk kontrast til RR-musikken. Det er i denne forbindelse også væsentligt at bemærke, at en af årsagerne til, at det hovedsageligt er arbejderungdommen, der tager denne musik til sig, netop ligger i denne ikke-sproglige ytringsform, idet denne (jf. afsnittet om familiens opdragelsesværdier) ligger tættere op ad arbejderfamiliens opdragelsesværdier, der netop er kendetegnet ved at være mere kropsligt end sprogligt orienterede modsat middelklassefamiliens værdier, som udtrykker en omvendt prioritering.

Den ikke-sproglige, mere kropslige og følelsesmæssige udtryksform kommer til udtryk på mange måder i oplevelsen af den levende fremførelse. Idealet om et meget højt lydniveau ses i bestræbelserne for at købe eller selv bygge så store og gode forstærkere og højttalere som muligt. Forsøg på efterligning af udenlandske forbilleders "store lyd", men en samtidig økonomisk uformåen, resulterer f.eks. i "snydekabinetter", der ser ud som om de kan spille meget højt, men kun indeholder en lille forstærker/højttaler. Her har det visuelle element en altafgørende funktion. At lydniveauet således er relativt lavt set i forhold til nutidens kæmpeanlæg, skal naturligvis medreflekteres; men man præsterer det lydniveau, der er muligt med et orkester, som delvis består af akustiske instrumenter og med det, der iøvrigt ligger inden for teknikkens og de unges økonomiske rammer. Men lydniveauet har dog været så højt, at mulighederne for sproglig kommunikation har været ret begrænset.

Sangstilen, der specielt i de hårde numre har en rå og skrigende karakter, står i modsætning til faktisk al anden samtidig sang og er bl.a. på grund af de ofte benyttede seksuelt betonede lyde meget følelsesmæssigt præget. De seksuelt betonede lyde er eksempler på en brug af stemmen, der opfattes meget præcist af publikum, netop fordi de ikke er udtrykt i ord. Sprogets manglende muligheder i forhold til RR-musikken er, at det ikke er i stand til at udtrykke driftsmæssige dispositioner, uartikulerede fantasier og drømmebilleder. Seksualitet er således et område, hvor sproget i sig selv er begrænset i sit udtryksfelt.

Et andet "ikke-verbalt" kendetegn ved RR-musikken er den konsekvente benyttelse af sproget engelsk, der for de fleste af musikerne og publikum har været uden betydning og indhold, fordi man ikke kunne sproget tilstrækkeligt. Selv om man nok i de fleste tilfælde har sunget en for en englænder forståelig tekst, er eksemplet med Teddy Edelmanns volapykgengivelse af en indledningsstrofe i en Elvis-melodi et tydeligt eksempel på de "manglende engelskkundskaber" (jf. iøvrigt også gruppenavnet Teddy And Little Freddy and His Rockboys) og en understregning af, at det tilsyneladende ikke gjorde så meget, om man forstod teksten.

At så få forstod den engelske tekst, hvis den overhovedet var til at forstå, viser, at brugen af sproget engelsk i denne sammenhæng kan betragtes som

en ikke-verbal udtryksform, og at teksten som sådan har en ganske underordnet status. Dette understreges iøvrigt af, at den øvrige musiks lydniveau ligger så højt, at det alene af denne grund vil være svært at forstå en tekst.

Musikernes forskellige aktiviteter på scenen kendetegnes ved rent kropslige og spontane udfoldelser bortset fra de få eksempler, vi har set på drillende og provokerende udtalelser over for publikum. Visse elementer i denne sceneoptræden er mere eller mindre seksuelt betonede, men da de "seksuelle" udfoldelser kun holdes på det symbolske plan - der sker ikke nogen (direkte opfordring til) udøvelse af sexakten - forbliver resultatet en erotiseret atmosfære eller en pirring af de unges seksuelle fantasier og drømmebilleder.

De fysiske udfoldelser, som desuden består af diverse krumspring og fakter, må sammen med de øvrige "skøre" påfund og overraskelser betragtes som udtryk for et behov for at benytte nogle af de udtryksmuligheder, som det etablerede samfund undertrykker. De kropslige udfoldelser og spontaneiteten, som kendetegner musikernes sceneoptræden, kan ses som et forsøg på at løse op for nogle indlærte, kropslige bevægelser og udfoldelseshæmninger. En overskridelse af disse hæmninger virker tilsyneladende som en frigørelse af nogle i mennesket eksisterende mekanismer og mulige udtryksformer, hvilket giver en fornemmelse af forløsning. (1)

Noget tilsvarende gælder for publikum. Musikkens præg af dynamik, høj lydstyrke, rå og aggressiv syngemåde uden forståelige ord, pågående rytme samt det visuelle indtryk af bevægelighed på scenen bevirker, at oplevelsen af musikken for publikum bliver til en kropslig aktivitet - nemlig i dansen; og for dem, der ikke danser, en oplevelse og fornemmelse af rytmen i kroppen. Dansen bliver således publikums mulighed for at udtrykke sig kropsligt og dansens improvisatoriske karakter gør, at publikum gennem denne er i stand til at udtrykke sig frit og spontant. Denne danseform er således en frigørelse fra de sædvanlige dansenormer, hvorfor den af offentligheden opfattes som og henregnes til et begreb som ekstase og iøvrigt betegnes som en "forbudt dans".

Forudsætningen for, at man på denne måde tør overskride mange af de indlærte hæmninger og udtrykke sig ikke-sprogligt, er netop fællesskabet - den kollektive styrke. Kollektiviteten - både forstået som et fællesskab (indeholdende såvel musikere som publikum) med baggrund i samme sociale miljø og forstået som et fællesskab omkring en tendentielt illegal musik - kommer til at fungere først og fremmest som en "sikkerhedshavn", der ligger uden for rækkevidden af samfundets restriktioner.

Det at deltage i/være en del af en sådan live-musik-atmosfære på baggrund af lydstyrke, sceneoptræden, dans og kollektivitet m.m. udgør således en oplevelse, der foruden at inddrage de fleste menneskelige sanser, indeholder en bevægelsesdimension; - den er så at sige en totaloplevelse.

Det kollektive moment får også karakter af en forsvarsmekanisme, idet musikken og dens øvrige sammenhænge er blevet udgrænset af offentligheden, hvorfor blot det at deltage i musikoplevelsen stempler den enkelte. Fællesskabet bliver på denne måde en modvægt til kritikken af musikken og dens udtryksformer.

Oppositionskarakteren fremkommer på baggrund af den offentlige kritik, som i virkeligheden bunder i nogle modsætningsforhold mellem på den ene side samværet omkring musikken og dens særegne ytringsformer og på den anden side samfundets bestræbelser på at socialisere de unge til overtagelse af eksisterende værdier og normer.

Set under ét indeholder totaloplevelsen af RR-musikken følgende elementer, som er i modstrid med samfundets socialiseringsbestræbelser:

---

(1) En tilsvarende overskridelse af ellers vedtagne normer, ses f.eks. i dag i punk-rocken, hvis provokerende fremtoning netop har til formål at få en reaktion fra folk - at skubbe til nogle fordomme. "Punk er et spark bagi til jer allesammen" - sagt af Jan Jet fra punkgruppen Lost Kids, Århus Stiftstidende 25/11 1978.

1) en ikke-sproglig, følelsesmæssig og (delvis seksuelt betonet) kropslig udtryksform over for en vægtning af intellektuel og sproglig formåen.

2) en spontan, hæmningsoverskridende udfoldelse over for en selvkontrolleret, rationel "opførsel".

3) et fællesskab, en gruppesolidaritet, kollektivitet over for en konkurrencepræget enkeltpræstation, individualisme.

Den første halvdel af disse modsætningspar henfører altså til selve totaloplevelsen i forbindelse med, at musikken bliver fremført på scenen, og det må derfor understreges, at den opposition, der implicit ligger i denne situation (og som her forekommer i sin stærkeste form) er momentan - kun eksisterende i selve musiksammenhængen. Uden for denne - altså uden for den kollektive sammenhængs styrke - eksisterer denne opposition i meget svækket grad. Her er således en af forklaringerne på, at Arly Deveril var "som en præst derhjemme og som en djævel ude."

Eftersom amatørperiodens RR-musik i overvejende grad opleves i et lokalt og subkulturelt præget fællesskab omkring den levende fremførelse af musikken, kan denne form for musikformidling/-forbrug siges at afspejle nogle sociale tilstande. Med andre ord kan musikken betegnes som en i overvejende grad autentisk musik, hvori er indeholdt en uartikuleret, oppositionel holdning, som bevirker, at musikmiljøet afgrænses fra det etablerede samfund.

b. Medieindustriens indoptagelse af rock'n'roll

Udbredelsen af RR fra USA til Danmark skyldes som nævnt mere end noget andet plademediet, som har spillet en dominerende rolle som udgangspunkt for amatørbevægelsen. Selv om RR i pladeformen i virkeligheden kun er et surrogat for en musik- og samværsform, som har sit udgangspunkt i helt anderledes samfundsmæssige forhold end de danske, så bliver amatørbevægelsens levende videreformidling af de originale amerikanske RR-numre som nævnt et meget vigtigt afgrænsnings- og selvoplevelseselement for en socialt og økonomisk veldefineret ungdomsgruppe. Selv om det oprindeligt socialt bestemte autentiske indhold og den oprindelige sammenhæng, som musikken har fungeret i, ikke eksisterer i pladeudformningen, så er der med amatørbevægelsens RR tale om en genetablering eller en forløsning af den i plademediet indkapslede aura af protest og afgrænsning. Den amerikanske RR "genopstår" i Danmark omend i anderledes udformning og på egne nationale og regionale betingelser, men alligevel med et i symbolsk forstand ækvivalerende indhold. Med amatørbevægelsens reproduktion/gentolkning/imitation af den originale amerikanske RR genfremkaldes musikkens sociale, funktionelle dimension.

Medieindustriens indoptagelse af RR, som det først og fremmest sker i idolperioden, fører flere endog særdeles radikale ændringer med sig. Disse ændringer giver sig udtryk i en forandret forbrugssituation, men sætter også sit tydelige præg på hele det musikalske produkt. Med mediernes indblanding - først og fremmest plademediet, men også bladene - ophæves tendentielt den aura af protest og afgrænsning, som omgærdede RR-musikken i amatørperioden. En meget stor del af de elementer, som i denne periode var med til at give RR sit autentiske præg som en modkulturel symboldannelse, forsvinder eller indkapsles nu i plade- og bladformen, der hver for sig formidler en opsplitning i hhv. auditive og visuelle elementer af hhv. idolmusikken og musikidolet.

Med pladen og bladene og den dertil ændrede forbrugssituation ophæves tendentielt den kollektivitet og den spontaneitet, som i amatørperioden var en så væsentlig del af musikforbruget. Fra at have været en decideret kollektiv musik- og omgangsform med umiddelbare, spontane relationer til hverdagen og hverdagserfaringen, bliver den massemedieformidlede musik nu for brugeren

et mere fjernt og uopnåeligt anliggende. Den tidsbundne "her og nu"-oplevelse af amatøridolet (som Ivan Haagensen karakteriserer det) og "amatør"-musikken m.m. ophæves og gøres tidsløs, samtidig med at den direkte relation, den personlige kontakt mellem musiker og publikum, som først og fremmest var udtrykt via fælles miljø og erfaringsbaggrund, nedbrydes og erstattes af kunstige mediesurrogater, der for den personlige kontakts vedkommende indskrænker sig til billeder og beretninger om idolet, som ad denne vej indhylles i et skær af mystik og uopnåelighed.

Idolperiodens pigtrådsmusik bliver via den stærkere medieorganisering et mere intimsfæreorienteret fænomen, der muliggør et mere individuelt rettet forbrug af såvel plader som idolblade, men som samtidig indeholder kimen til et passivt eller for den sags skyld bevidsthedsløst musikforbrug. De dimensioner, som var indeholdt i den tidligere nævnte totaloplevelse af RR, og som havde helt tydelige referencer til især arbejderungdommens sociale og subjektive virkelighed, reduceres nu til en oplevelsesform, hvor musikken og idolet indtager en værdi, isoleret og i sig selv, og som på kontant vis sættes i system via hitlisteprogrammer og ungdomssider i radio og blade m.m. Musikken indgår ikke længere nødvendigvis som led i en større kropslig og sansemæssig udfoldelse og oplevelse; men bliver mere indadvendt; det er forholdsvis færre sanser, der involveres i oplevelsen. Udover grammofonplader og blade bliver også koncerten et udbredt medium for formidlingen af pigtrådsmusikken. Koncerten er som tendens udtryk for en tilsvarende afsvækkelse i forhold til den autentiske totaloplevelse. Man kommer måske nok til koncerten for det kollektive samværs skyld, men perceptionen af musikken foregår mere som en individuel oplevelse af de uopnåelige idoler end som fællesoplevelse.

Generelt vil man kunne karakterisere idolperiodens pladeorienterede pigtrådsmusik som oppositionssvækket i forhold til amatørperiodens RR. Denne musiks funktion er imidlertid stadig behovsopfyldelse; men i forhold til en anden og bredere del af ungdommen. Udviklingen væk fra en oprindelig autentisk musikform går hånd i hånd med medieindustriens øgede organisering af musikken, som via plademediet bliver dens vigtigste indtægtskilde.

Efterhånden som teknikken udvikles og selvstændiggøres i forhold til musikken (i form af forbedret indspilningsapparatur/gennemelektrificeret instrumentarium/bedre og større forstærkere/ekkoanlæg ...) og blivet et mål i sig selv - som det f.eks. er udtrykt i Mogens Petersens bemærkning om grammofonpladen som idolperiodens lydideal - efterhånden som denne udvikling skrider frem, mister musikken også en del af de elementer, som førhen havde gjort den egnet som middel i en social profileringsproces. Det antiæstetiske element i musikken, som amatørmusikerne nærmest gjorde en dyd ud af at fremhæve, og som var en vigtig del af den oppositionelle holdning, afløses nu af en mere modsatrettet og ambitiøs holdning. Resultatet bliver med den hovedsageligt Cliff- og Shadows-inspirerede pigtrådsmusik en mere raffineret, afpudset, veltilpasset og gennemproduceret musik serveret af nationale musikidoler af en tilsvarende pænhed. Som helhed betragtet er pigtrådsmusikken en musik med en socialt set meget bredere appel og accept.

Med den gennemgribende kommercielle organisering af den danske RR-musik, som den ta'r sin start i idolperioden, kommer det som nævnt jf. plade- og bladmediets natur til en opsplitning af musik og musiker, der på flere måder afspejler en direkte løsrivelse af musikeren/idolet fra musikken, ja, i visse tilfælde udtrykker en direkte sammenkobling af idolet med andre kommercielle produkter. Denne opsplitning er af betydning, hvis andre varer (f.eks. Niveacreme) skal sælges i forbindelse med idolet, men er også af betydning for det enkelte orkesters sociale opdrift og succes, der som hovedtendens forløber parallelt med den grad af kommercialisering, som gruppen underlægges.

Med idolperiodens gradvise opsplitning og kommercialisering af RR - som sætter sine spor helt ned i musikken, og som via plade, blad og koncert gør musikforbruget til et tendentielt individuelt anliggende - er der sket en udvikling bort fra den oprindelige subjektive, socialt bundne musikoplevelse, hvor kollektivitet, spontaneitet og kropslig udfoldelse er væsentlige elementer. Individualisme, som den udfoldes overalt i de middelklasseprægede institutioner, bliver nu erstatningen for den oprindelige kollektive musikoplevelse.

Det element af afgrænsning og opposition, der lå i den autentiske RR-kultur, bliver nu udvisket og tilpasset.

Idolperiodens medieformidlede pigtrådsmusik kommer, trods især forældregenerationens værdidom over den, til i højere grad at udtrykke en mediering af ungdommens konfliktsituation end en egentlig opposition og afgrænsning. På denne baggrund må arbejderungdommens indoptagelse i pigtrådskulturen, som den udvikler sig fra starten af 60'erne ihvertfald i social henseende, opfattes som en integration i det omgivende samfund.

c. Rock'n'roll og offentligheden

Vi vil nu se på offentlighedens holdning til RR-kulturen i forhold til den opposition, der ligger i denne. Som bekendt havde RR-musikken offentlighedens og især avispressens største bevågenhed i forbindelse med optøjerne i lanceringsperioden og omkring filmen "Rock Around The Clock". Derefter negligeres musikken næsten fuldstændig gennem hele amatørperioden, bortset fra sporadiske omtaler af enkelte orkestre, koncerter m.m. og selvfølgelig fra optøjer. Der sker altså en ret markant udgrænsning af RR i denne periode, ikke blot i form af direkte forbud mod RR-shows (i lanceringsfasen), men også i danselærerforeningens afvisning af musikken og dansen og den deraf følgende udelukkelse fra det statsstyrede radio- og TV-medie op igennem hele amatørperioden. Disse forhold har sammen med pressens skarpe fordømmelse af musikken og de personer, der bruger den, forstærket disses følelse af at stå i opposition til det øvrige samfund. Offentlighedens behandling af RR-kulturen er derfor i høj grad medvirkende til, at den kan opfattes som en opposition.

Udgrænsningen er dog i amatørperioden knap så entydig som under lanceringsfasen og i forbindelse med filmoptøjerne, idet flere samfundsaccepterede instanser er med til at danne ramme for dyrkelsen af musikken, bl.a. politiet (i PUK), de politiske ungdomsorganisationer (i Ungdommens Parkdans), Vesterbro Ungdomsklub (VUK) og Afholdsbevægelsens Ungdom (i Ungdommens Parkdans og Dansehallen i Kødbyen). Det primære formål for disse organisationer er dog ikke at fremme musikken, men at styrke de unges interesse for mere "fornuftige" ting.

Baggrunden for udgrænsningen må findes ikke blot i opfattelsen af musikken som "dårlig" musik, men også i det forhold, at kulturen omkring den betegner et brud med nogle bestemte, borgerlige idealer. I det følgende skal nærmere redegøres for nogle af disse brudflader.

Rock'n'roll som brud på den borgerlige offentligheds rammer for social udfoldelse. Dette første aspekt ses først og fremmest med henblik på RR-optøjerne. En følge af RR's udgrænsning fra de sociale institutioner bliver, at den fortrænges til at udfolde sig udenfor de rammer, som det borgerlige demokrati har erklæret for legitime for offentlig aktivitet. Gaden bliver således det rum, hvori udfoldelserne sker; i første omgang blot som sammenstimlen, senere som direkte konfrontation med ordensmagten, hvorved den borgerlige forståelse af gaden som et mere suspekt offentlighedsrum understreges. Det er, som de sociologiske undersøgelser viser, hovedsageligt arbejderklassens unge, der er aktivt involveret i disse begivenheder; og da de har taget arbejderklassens rum for traditionelle offentlighedsformer (demonstrationer o.lign.) i brug, får fordømmelsen af RR-optøjerne visse klassefordømmende overtoner med en generel mistænkeliggørelse af arbejdernes gadeoffentlighed. Med de store demonstrationer i forbindelse med overenskomstforhandlingerne i 1956 i frisk erindring sidestilles RR-optøjerne og de politiske demonstrationer som udtryk for et gadens parlament.

Den klassemæssige konflikt understreges i særdeleshed ved at fremstille optøjerdeltagerne som primitive, stupide og forbryderiske i modsætning til den "pæne" og kultiverede middelklasseungdom, der ikke bryder sig om RR-

musik. Således omtaler Politiken i en artikel om jazz-klubber med overskriften "Eksistentialismen går igen i København" disse ordentlige unge mennesker:

> "Om dagen er jazzklub-medlemmerne skoleelever, kontorelever, "unge piger i huset". Om aftenen skifter de ham. ... De sidder ved bordene og drikker sodavand, tegner, sælger smykker - eller sidder på gulvet og ser bekymrede ud ... og rømmer iøvrigt pænt lokalerne ved den kommunale lukketid klokken kvarter i midnat." (1)

Selv om de unge er anderledes om aftenen end om dagen, sker ændringen kun af det ydre (de skifter ham); de er stadig lovlydige, eftertænksomme og kreative unge, der overholder den forventede tid for opbrud i modsætning til den destruktive RR-ungdom, der natten igennem laver ballade i gaderne.

RR-optøjerne kan således ses som en afvisning af de rammer og den definerede tid, som samfundsmæssigt accepteres for fritidsudfoldelsen. Den manglende accept betragtes derfor som en trussel mod det kapitalistiske samfunds integrationsbestræbelser og specifikke tidsorganisering, hvorfor de unge - om nødvendigt med vold - må sendes tilbage i de accepterede sociale tilholdssteder.

Rock'n'roll som trussel mod det borgerlige demokrati. Den voldsomme mobilisering fra offentlighedens side mod RR-musikkens gennemslag - som i dag forekommer temmelig overeksponeret - har endvidere et andet ideologisk aspekt, idet RR-kulturen betragtes som en trussel mod nogle af de grundlæggende elementer i det borgerlige demokrati.

Hertil må det politiske og ideologiske klima i forbindelse med den kolde krig komme i betragtning. Den kolde krig afføder, som omtalt i det historiske afsnit, en stærk angst og rådvildhed, der især kommer til udtryk i en udpræget skræk for totalitære samfundssystemer og ethvert udtryk, der kan tolkes som eksponent for sådanne. Idet RR-musikken opfattes som udløsningsmekanisme for massehysteri, ekstase, vold (2) og anden irrationel adfærd, parallelliseres til nazisme, der i den ikke-samfundsmæssige bearbejdning tolkes i psykologiserende baner som en umenneskelig udfoldelse, hvor al menneskets latente ondskab kommer frem. Man frygter, RR skal være katalysator for sådanne udfoldelser:

> "Det værste er, at disse amerikansk-inspirerede ungdomsbander af den ene eller anden art i en uhyggelig grad minder om Hitlers nazi-bøller. Opførslen er den samme, selv om formålet er et andet.
>
> De unge er ofre for en rent ud modbydelig form for massesuggestion, og med den "frie" opdragelse, de har fået, har de overhovedet ingen modstandskraft, som gør, at de holder sig på den rigtige side af lovens plankeværk." (3)

Frygten for, at kulturindustriprodukter skal udløse massebevægelser, er derfor en af årsagerne til den heftige kulørte debat i 50'erne; men sikkert også baggrunden for, at brancheblade for pladeforhandlere og musiktidsskrifter (f.eks. Musikrevue) på et tidspunkt ophører med at anmelde, og derved ud-

---

(1) Politiken 4/8 1957.

(2) Identificeringen af RR og vold lever stadig den dag i dag i begrebet rocker/rokker. "Rokker" indgår mange gange i ordkonstruktioner som "rokkebøller" og "rokke og rulle bøller" o.s.v. i avisartikler omkring optøjerne i 1956 og 1957; men først i 1959 har vi konstateret begrebet i formen "rokker" (Dagens Nyheder 31/8 1959), hvor det dels refererer til musikerne dels til deltagerne i optøjerne. I tidens løb har begrebet dog ændret indhold til overvejende at referere til vold, ballade, motorcykelbander o.s.v.

(3) Aftenbladet 6/8 1957.

brede kendskabet til, RR-plader.

Det kollektive samvær, som det kommer til udtryk i totaloplevelsen af musikken, tolkes af offentligheden som "flokmentalitet" og "massehysteri" og står derved i skarp modsætning til de borgerlige idealer om ungdommens adfærd. I den borgerlige ideologi bæres de samfundsmæssige funktioner på opfattelsen af individerne som selvstændige, frie, uafhængige og selvgyldige størrelser, som tager afstand fra enhver ensretning og masseadfærd. Denne individualismeforståelse ses netop truet af RR-ungdommens opførsel (jf. ovenstående citat), på samme måde som blokeringen af den rationelle tænkning i adfærden ses som en modpol til idealet for ungdommens udvikling, nemlig selvstændighed og kreativitet. Derfor opfattes RR-musikken som farlig for det borgerlige demokrati og må bekæmpes.

Rock'n'roll som brud på den borgerlige kunstopfattelse. Endelig bryder RR-musikkulturen form- og indholdsmæssigt med den borgerlige, finkulturelle opfattelse af kunst og kultur. Det nøjagtigere indhold af denne forskel er tidligere blevet beskrevet; her skal blot refereres til, at oplevelsen af det musikalske udtryk i RR nøje hænger sammen med en kollektivfølelse i modsætning til det borgerlige individorienterede musikkonsum; endvidere er følelseseksponeringen i RR-oplevelsen anderledes voldsom og udadvendt. Endelig står RR-kulturens ikke-sproglige udtryksform i modsætning til det borgerlige ideal om sproglig beherskelse og rationalitet.

Offentlighedens fordømmelse af RR-musikken aftager som bekendt op mod 1960 og i idolperioden (omend den stadig er årsag til bekymring i visse kredse), hvilket bl.a. må ses på baggrund af de større kapitalinteresser, der involveres i musikkulturen; tværtimod gøres der alt for at fremme udbredelsen.

Som det er fremgået, er RR-kulturen op til idolperioden udsat for en intens udgrænsning og bekæmpelse af den borgerlige offentlighed. Netop det forhold, at RR stemples som ikke-legitim og samfundsmæssig uacceptabel, bringer tilhængeren i konfrontation med det omgivende samfund, både socialt og kulturelt, og det uanset om han/hun i forvejen bevidst bruger RR-musikken udfra et oppositionelt standpunkt eller ej.

3. kapitel

Rock'n'roll som protest?!

Afslutningsvis vil vi forsøge at betragte RR-kulturen i overbliksform og i en lidt større sammenhæng. Dette vil blive gjort ved at søge at besvare følgende spørgsmål: Indeholder RR-kulturen en protest?

Svaret er både ja og nej.

På baggrund af interviewerne m.m. fandt vi frem til, at RR-kulturen var udtryk for en provokerende holdning, en holdning, som, når den blev kædet sammen med de unges realsituation, kunne siges at være udtryk for en opposition forstået som en kultur, der på den ene side stod i modsætning til det øvrige samfund og dets kulturformer; men hvis implicerede på den anden side ikke bevidst havde intentioner om eller betragtede deres deltagelse i kulturen som et oprør. RR-kulturen kan primært siges at have funktion af at være med til at løse nogle identitetsproblemer hos ungdommen; derfor er den som noget sekundært for offentligheden kommet til at virke som en opposition uden bevidst at ville det. Der er ganske vist tale om en protestlignende handling fra de impliceredes side, men da denne ikke er rettet mod at skulle være oprørsk, men mod at skulle opfylde nogle legitime, sociale behov i et fællesskab af ligestillede omkring bl.a. musikudfoldelse, må spørgsmålet besvares med et nej, fordi der med protest menes en mere bevidst og målrettet handling, hvormed man tager afstand fra noget.

Men når man som vi har forsøgt - så at sige "udefra" og omkring 20 år efter, at begivenhederne har fundet sted - at analysere RR-kulturen i et bredt perspektiv og bl.a. set på offentlighedens reaktioner på denne musikkultur samt iøvrigt har kendskab til 60'ernes ungdomskultur og -oprør, så får RR-kulturen alligevel en protestkarakter, fordi der på en eller anden måde ses en sammenhæng mellem 50'ernes og 60'ernes ungdomskulturer.

Protestkarakteren synes mest udtalt i amatørperiodens direkte og impulsive musikformidling inden for en socialt, talmæssigt og geografisk set snæver kreds, mens idolperiodens mere medieinfluerede musik og musikforbrug på den ene side synes at have afsvækket denne protestkarakter, men på den anden side netop ved denne afsvækkede form har gjort ungdomskulturen mere almen og dermed har været starten på en socialt og geografisk set mere bredt funderet ungdomskultur, som især med The Beatles omkring 1963 tager et enormt opsving, og som i løbet af 1960'erne udvikler sig til en bevidst og målrettet protest mod det etablerede samfunds værdier og normer. Set i dette perspektiv kan RR-kulturen siges at indeholde en protest i kimform forstået således, at denne kultur på et tidligt tidspunkt implicit udtrykker nogle af de samme ideer, som 60'ernes ungdomsoprør mere eksplicit giver udtryk for.

Minilex

Dette minilex er tænkt som et tillæg til 2. del - musikafsnittet. Hvor der i dette opereres på et mere generelt og tværgående plan, skal der her forsøges viderebragt en efter grupper og navne systematiseret oversigt over den store mængde facts, vi er kommet i besiddelse af. Vi intenderer ikke at bringe fuldstændige biografier og diskografier, hvilket bl.a. ses af, at nogle af grupperne/personerne er beskrevet endog meget kortfattet.

Hvad angår diskografierne er med få undtagelser kun medtaget plader, der er indspillet og/eller udgivet til og med 1963.

Abrams, Peter (Abrahamsen)

Født i 1941. En stor interesse for jazz var årsag til, at han sammen med nogle kammerater i midten af 50'erne dannede en skifflegruppe, "Joshua's Skiffle Band", hvis forbillede i første række var Lonnie Donegan. Via sit arbejde på pladeselskabet Storyville fik han i 1958 en pladechance og indspillede bl.a Elvis-nummeret "Wear My Ring", der var en af de første danske RR-plader efter pladerne fra lanceringsperioden; men som dog ikke blev noget hit. I 1960 gik det imidlertid bedre med den gamle slager "You Are My Sunshine". Var professionel i ca. to år (1959-61) og var i denne periode på omfattende tourneer over hele landet, især sammen med omrejsende tivolier, men gav også koncerter i jazzklubber, ved store shows o.s.v. Var i 1961 pladevender i Radio Mercur med faste udsendelser for plademærket "Karusell". Medvirkede i filmen "Prinsesse for en dag" (1962). PA's stil kan nærmest betegnes som countryrock, den mere stille rock, inspireret af bl.a. Elvis Presleys og Jerry Lee Lewis' countrymusik, og han optrådte oftest solo. Efter 1961 var der en kort periode, hvori han gjorde sin uddannelse færdig, men i 1962/63 forsøgte han et come-back, nu i en mere udpræget folkemusikstil. Blev i sin storhedstid dyrket temmelig meget som idol, bl.a. fandtes to PA-fanklubber.

Maybe Baby
Wear My Ring
This Little Girl Of Mine
Whole Lotta Women.
(backing: The Rhytm Rockets)
Sonet SXP 3029. Indsp. 10/6 1958, udg. juli 1958.

Every Beat Of My Heart
There'll Never Be Anybody Else But You
Tell Him No
Personality.
Life LEP 2000. Juli 1959.

What Do You Want To Make Those Eyes At Me For
Heartaches By the Number.
Life. 1959.

Lonesome Fella
You Are My Sunshine.
Joker JP 1101. 1960.

Run Samson, Run
The Way You Are Smiling.
Joker JD 1103. 1960.

The Black Devils. Bagest fra venstre: Benny Christensen/Preben ?/Bjarne Christensen. Foran: Aage Wilstrup-Petersen/Dan Sørensen.

Lonesome Fella
You Are My Sunshine
The Way You Are Smiling
Run Samson, Run.
Joker JDEP 1401. 1960.

Vi ses igen
Jeg sender mine tanker.
Joker. Ca. 1960.

Annie
?
Metronome. 1961.

Jesse James
?
Metronome. Ca. 1961.

By The Pale Moonlight
Beside the Windmill.
Metronome. Ca. 1962.

(Ifølge Palle Årslev (tillæg til Derek Johnson: Beat Musik) har PA indspillet 12 singler)

Black Devils, The

Gruppen eksisterede under navnet Heartbreakers en kort periode i 1960-61, før den skiftede navn. Spillede fra slutningen af 1961 til 1964, i starten med samme besætning som Heartbreakers (minus John Hartung); men fra starten af 1962 skete der en del udskiftninger.

Den 2/6 1962 vandt orkestret sammen med dets nye sanger, Aage Wilstrup-Petersen en større konkurrence, arrangeret af Skandinavisk Grammofonselskab og Radio Mercur, om at blive den danske Cliff Richard. Med til titlen hørte en pladekontrakt, som førte til udgivelse af en singleplade. Orkestret spillede hovedsageligt i Københavnsområdet, men opnåede også at komme på tourne, bl.a. til Finland.

BD spillede og optrådte i stærk Cliff-Shadows-præget stil. Den tidlige BD besætning indspillede bl.a. en række bånd til International Rock Club.

Besætning:

sang, guitar	:	Aage Wilstrup-Petersen
singleguitar	:	Dan Sørensen
guitar	:	Bjarne "Little Christer" Christensen
bas	:	"Bas"-Benny Christensen
trommer	:	Preben ?

True Fine Mama*
Sandstorm*.
Columbia 45-DD 748. 1962.

Pop i Top (LP med en del andre grupper)
Hernandos Hideaway
Teen Scene
Money
Say Mama.
Sonet SLP 1105. Medio 1964.
(*: BD og Aage Wilstrup)

Brandenburg, Otto

Født i 1935. Efteråret 1952 guitarist i Ib Glindemanns Orkester. Dannede i 1956 vokalkvartetten Four Jacks, som han forlod i slutningen af 1958 (pladsen blev overtaget af James Rasmussen). 31/12 1958 første solokoncert, hvilket førte til hans første solopladeindspilning. Gennembrud 1960 med "What Do Yoy Want To Make Those Eyes At Me For". Medvirkede ved det danske melodi Grand Prix i 1960 med "To lys på et bord" og i 1961 med "Godnat lille du", men er efter eget udsagn i denne periode først og fremmest den tournerende, guitarspillende rocksanger. I 1961 havde OB følgende backing:

singleguitar	:	Ole Berndorff (tidl. Teddy Rockboys og Melvis Rockband)
tenorsax	:	Frank Jensen
piano	:	Per Møller Hansen (tidl. Peter Plejls Orkester)
bas	:	Leif "Niller" Schønberg
trommer	:	Gorm Lertoft (senere Bjarne Rostvold)

Dette orkester varmede bl.a. op ved Cliff/Shadows koncerten i 1961. OB optrådte i de fleste nordiske lande samt bl.a. i Vesttyskland, England og USA. Nød især stor popularitet i Sverige (omkring 1961-62), hvor han bl.a. medvirkede i det svenske melodi Grand Prix 1962. Birolle i filmen "Sømand i knibe" (1960) og hovedrolle i "Mine tossede drenge" (1961) samt "Forelsket i København" (1961). Medvirkede desuden i filmen "Prinsesse for en dag" (1962) og "Schlagerparade", en tysk show-film (1961). Kåredes i 1961 til årets sanger af ugebladet Se & Hør. Var nok det teenageidol, der i idolperioden nød størst yndest hos publikum. Popularitetenen dalede dog - bl.a. på grund af uheldig presseomtale - en anelse ved overgangen 1961-62, hvor OB til gengæld var meget populær i Sverige; men den steg igen med twistens lancering i 1962.

Repertoiret var blandet med hovedvægten lagt på den bløde rock, til tider tenderende mod det crooneragtige. OB sang kun sjældent egentlig hård RR; men udråbtes ikke desto mindre af pressen til Nordens førende rocksanger.

I diskografien medtages ikke de i Sverige og Tyskland udgivne plader.

I Believe
My My How The Times Go By.
Odeon 45-DK 1483. 1959.

The World Laughs On
By My Side.
Odeon 45-DK 1494. 1959.

Angelina
What You've Done To Me.
Odeon 45-DK 1501. 1959.

What Do You Want To Make Those Eyes At Me For
That's What You Get For Falling In Love.
Odeon 45-DK 1519. 1959.

My My How The Times Go By
I Believe
The World Laughs On
By My Side.
Odeon GEOK 223. 1959.

To lys på et bord
Du lille fisker.
Odeon 45-DK 1522. 1960.

What Do You Want To Make Those Eyes At Me For
That's What You Get For Falling In Love
To lys på et bord
Du lille fisker.
Odeon GEOK 232. 1960.

Twilight Time
Rollin' Stone.
Odeon 45-DK 1530. 1960.

Når en sailor går i land
Susanne, Birgitte og Hanne.
Odeon 45-DK 1534. 1960.

Galway Bay
Happy Go, Lucky Me.

(denne kopiering blev lavet om med følgende b-side, hvorfor vides ikke)

Galway Bay
Five Minutes More.
Odeon 45-DK 1542. 1960.

THIS IS OTTO BRANDENBURG:
Leather Jacket Motor Cycle Rider
On A Slowboat To China
Red Sails In The Sunset
O Solo Mio (It's Now Or Never)
It's A Sin To Tell A Lie
Love Me Or Leave Me
Near You

Love Me As I Am
Lona
When My Blue Moon Turns To Gold Again
Have I Told You Lately That I Love You
Young And Beautiful.
Odeon MOCK 1002. November 1960.

Leather Jacket Motorcycle Rider
O Solo Mio.
Odeon 45-DK 1550. December 1960.

Lolo-Lolita
Red Sails In The Sunset.
Odeon. 1960.

On A Slowboat To China
Near You.
Odeon. 1960.

Hip Bone Crack
Er det mon sandt.
Odeon 45-DK 1553. 1961.

Den er gal
Millie Baci.
Odeon 45-DK 1554. 1961.

Godnat lille du
Hej Laili Lo.
Odeon 45-DK 1557. 1961.

De sidste gløder
Du ka' gi' mig et kys.
Odeon 45-DK 1566. 1961.

Putti Putti
Seventeen.
Odeon 45-DK 1570. 1961.

But I Do (Skal, skal ikke)
Say What You Mean.
Odeon 45-DK 1575. 1961.

Ballin' The Jack
Hello Mr. Twist.
Odeon 45-DK 1581. 1961.

OTTO BRANDENBURG:
Five Minutes More
The World Laughs On
Happy Go, Lucky Me
I Believe
What You've Done To Me
Galway Bay
My My, How The Times Go By
Rollin' Stone
By My Side
Twilight Time.
Odeon MOGK 4.

Ballin' The Jack
Hello Mr. Twist
Anne-Li
Lolo-Lolita.
Odeon GEOS-182. 1962.

Anne-Li
Moskvanætter.
Odeon 45-DK 1587. 1962.

Twist Till The Cows Come Home
Hurry On Back To Love.
Odeon 45-DK 1588. Medio 1962.

Loo-Bee-Loo
Any Time Is The Right Time.
Odeon 45-DK 1600. 1963.

Comme ci, Comme ca
Så ene, så alene.
Odeon 45-DK 1603. 1963.

Sukiyaki
Signorina Cappuccina.
Odeon 45-DK 1607. 1963.

Come On Home
Mister Jones.
Odeon 45-DK 1613. 1963.

Cliffters, The

Gruppen dannedes omkring 1959-60 og blev hurtigt et af Danmarks mest kendte orkestre.

Besætning:

sang, guitar	:	(Johnny) Reimar Kristensen (tidl. Teddy Bears)
singleguitar	:	Mogens "Django" Petersen (tidl. Teddy Rockboys)
piano	:	Ole Rasmussen
bas	:	Lars Kofoed
trommer	:	Jan Petersen (tidl. Ready Rockboys)

Var i starten fast orkester i Kødbyen, men rykkede efter kort tid til "Eden Bar" (Jomfruburet), hvor det spillede fast i flere år. Cliffters' første pladeindspilning var som backinggruppe til vokalduoen To gange Søren med nummeret: "Jeg vil ringe på døren" (Philips 355 239 PF, 1961). Men deres første selvstændige pla-

Cliffters fra tiden i Jomfruburet (1961). Fra venstre: Jan Petersen/Lars Kofoed/ Mogens Petersen/Reimar Kristensen/Ole Rasmussen.

deindspilning fra 1961 var "How Wonderful To Know/My Heart And I", der i løbet af oktober-november erobrede en andenplads på samtlige hitlister herhjemme. C tournerede herefter det meste af en sæson med Pallis Tivoli. I 1962 engagement i Cirkus-revyen og var herefter på tourne i Finland.

Det var kontakten med impresarioen Richard Stangerup (1961), pladeselskabet Philips og mest af alt Radio Mercur, der gav det endelige skub til berømmelsen. C var ubetinget landets bedst kendte orkester i idolperioden.

Deltog i flere TV-udsendelser bl. a. Volmer Sørensens "TV i Tivoli". Gruppens største pladesucces nåedes med instrumentalnummeret "Django", komponeret af singleguitaristen Mogens Petersen. Denne plade toppede ikke kun på de hjemlige hitlister, men blev faktisk internationalt kendt.

Musikalsk var C særdeles inspireret af Cliff Richard og The Shadows. Gruppen kørte med ekkoanlæg og ren Fender-guitar besætning fra 1962 (fra 6. plade) og spillede en del instrumentalnumre. C's modererede sceneshow var ligeledes stærkt Shadows-inspireret.

Efter en Finlandstur i 1963 skilte Reimar Kristensen og Jan Petersen sig ud og dannede - bl.a. sammen med John Friis - The Scarlets. Mogens Petersen, Lars Kofoed og Ole Rasmussen fortsatte sammen med Bjarne de la Motte (guitar) og Torben Sardorff (trommer) (tidl. The Rookeys m.fl.) Cliffters II, hvis musikalske stil var lidt mindre blød end det oprindelige Cliffters. Cliffters II eksisterede imidlertid kun kort tid, hvorefter Mogens Petersen dannede Cliffters III, der foruden ham selv havde følgende besætning: Henning Schnager (sang, bas), Benny Nielsen (tenorsax) og Preben Devantier (trommer) (tidl. Melvis and His Gentlemen). Dette orkester eksisterede også kun kort tid og tournerede især meget i Finland. Både CII og CIII nåede at indspille en enkelt plade.

How Wonderful To Know
My Heart And I.
Philips 355 241 PF. Okt. 1961.

But I Do
What'd I Say.
Philips 355 243 PF. 1961.

Walkin' Back To Happiness
Travellin' Home.
Philips 355 249 PF. 1961.

Django
Amapola.
Philips 355 251 PF. 1961.

I Never Had A Chance
Walk On By.
Philips 355 256 PF. April 1962.

Just As I Did
When My Little Girl Is Smiling.
Philips 355 260 PF. 1962.

Twistin' Patricia
Perfidia.
Philips 355 266 PF. 1962.

Riding Cossack
I Listen To My Heart.
Philips 355 269 PF. O. 1962.

The Missing Link
Andalucia.
Philips 355 275 PF. 1963.

Sweet Georgia Brown
Roman Holliday.
Philips 355 278 PF. 1963. (CII)

One Way Ticket
What Can I Do.
Polydor XM 62029. 1964. (CIII).

Crazy Rock Boys, The

Dannedes oktober 1957 som et af de første orkestre fra amatørperioden med en omfattende offentlig karriere. Blev hurtigt husorkester i Brønshøj-Husum Ungdomshus og fra december 1957 i Kødbyen, hvor de spillede i længere tid. Vandt den 24/4 1958 "RR-landskamp" mod Finland i Helsingfors. Spillede jævnligt til Børge Kisbyes danseundervisning og var på tourne med dansetrup til 15-20 byer. Spillede på Bakken i to sæsoner. To gange i Enghaveparken (1/7 1958 og beg. af september 1958). Arly Deveril og John Jørgensen medvirkede i en Soldaterkammeraterfilm. Medvirkede i udsendelse i Radio Mercur 1958 (?) med skifflemusik, som gruppen på dette tidspunkt eksperimenterede med. Ellers kendetegnedes gruppens repertoire

ved den hårde RR, inspireret af først og fremmest Bill Haley, Elvis Presley og Jerry Lee Lewis. Dynamisk sceneshow med anvendelse af mange gimmicks. Opløstes omkring 1960, men flere af musikerne fortsatte dog med at spille traditionel dansemusik.

Besætning: (CRB skiftede mellem flere forskellige trommeslagere og to tenorsaxofonister, men følgende besætning optrådte ved RR-landskampen)

sang, guitar	:	Tony Alberts
tenorsax	:	John "Buzzy" Boris
piano	:	Arly "Crazy" Deveril
kontrabas	:	"Bas"-John Jørgensen ("Sugar")
trommer	:	Freddie Pedersen (flg. har også spillet trommer i CRB: "Skæve"-Per Olesen/Keld "Mikkel" Mikkelsen)

Tom Dooley
Born Too Late.
Sonet T 7045. 1958.

Danish Sharks, The

Shadowsinspireret pigtrådsgruppe, som eksisterede fra 1960 til 28. august 1965. Var en videreførelse af amatørensemblet The Golden Strings, et Bellahøj-orkester, som eksisterede fra 1957. Navnet The Sharks er hentet fra den ene af ungdomsbanderne i "West Side Story". I 1963, da DS begyndte at udgive plader, blev tilføjelsen "Danish" nødvendig, eftersom pladerne udkom ikke blot i Tyskland og Belgien, men også i Holland, hvor der allerede eksisterede en gruppe af samme navn. DS var en af de mest mobile pigtrådsgrupper i idolperioden. Tournerede først og fremmest meget i provinsen, men rejste også meget i Sverige, Norge, Finland og Tyskland. Har bl.a. spillet i "Star Club" i Hamburg (efter Melvis). I København spillede DS først og fremmest på Moulin Rouge, hvor der oprettedes DANISH SHARKS POP CLUB. Gruppen blev for alvor kendt med sin første plade, som i

Crazy Rock Boys i Kødbyen. Forrest fra venstre: Tony Alberts/John Boris. Ved klaveret: Arly Deveril. Bas: John Jørgensen.

foråret 1963 kom på førstepladsen i radioens "Ti Vi Ka' Li'". Herefter oplevede DS sin storhedstid, som varede godt et år, og som resulterede i en række større koncertarrangementer; men også i indspilning af bl.a. den første danske LP med en pigtrådsgruppe.

Medvirkede i ABC-revyen "Sextase", og har desuden med numrene fra deres anden plade medvirket i filmen "Villa Vennely" (1964).

DS var både i musik, sceneoptræden og påklædning stærkt præget af The Shadows. Især var singleguitaristen Henrik Møller Sørensen - som var DS's musikalske leder - medvirkende til at tegne gruppens specielle stil, som bl.a. i modsætning til forbillederne var kendetegnet ved en tør, ekkoløs sound (eneste undtagelse: første plade).

Besætning:

sang, singleg.	:	Henrik Møller Sørensen (1960-65)
sang, guitar	:	Leif Rosendal (1960-okt. 63 + 64-65)
sang, guitar	:	Palle Finderup (okt. 63-64)
bas	:	Søren Strømberg (1960-65)
trommer	:	Uno Tschicaja (1960-okt. 63 + 64-65)
trommer	:	Ken Gudman (okt. 63-64)

Shakin' The Battle Hymn
Little Dipper Slop.
Dansk Triola TD 216. Indsp. nov. 1962, udg. jan. 1963.

Close In Your Arms
I Wonder Who's Kissing Her Now.
Dansk Triola TD 225. 1963.

Brazil
Long Tall Sally.
Dansk Triola TD 229. 1963.

Hully Gully Let's Go
Cin Cin.
Dansk Triola TD 242. 1964.

"READY STEADY GO!"
Ready Teddy
Goofus
The Shake of Araby
Hey Look Me Over
Good Night Irene
Razzia In Hongkong
Rumpus
(fortsættes...)

Hello Josephine
Brazil
Night Train
I Grow Up
Shakin' The Battle Hymn.
Dansk Triola TDL 209. Indsp. 1963 - udg. 1964.

Hey Look Me Over
Humpty Dumpty.
Dansk Triola TD 260. 1965.

Naggin' Woman
Rock-a beatin' Boogie.
Dansk Triola TD 278. 1965.

EP: Moulin Rouge (instr.)
øvrige numre: andre grupper.
Domino Ep DOEP 1068.

Danish Sharks 1962. Fra venstre: Leif Rosendal/Uno Tschicaja/Henrik Møller Sørensen/Søren Strømberg.

Erik og Marion

Søskendepar fra Frederikshavn. Hedder Bergen til efternavn, og er født i henholdsvis 1945 og 1944. Med deres friske og pågående børnestemmer ekselerede de inden for RR-genren.

Hoppede i 1961 med på "bikinibølgen" og vandt landsomfattende popularitet på deres indsyngning af nedenstående singleplade.

Medley:
When The Saint
I Love You Baby
Pitty Pitty
He's Got The Whole World
(fortsættes...)

Lørdag hele ugen
The Hula Hop Song
Tom Dooley
When The Saint.
Tono st 41073. 1960.

Rock Hits:
Stupid Cupid
Blue Moon
A Ring Around Your Neck
Rock-A-Beatin' Boogie
Anybody Else
Down By The River Side.
Tono st 41096. 1960.

Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini
Everybody's Somebody's Fool.
Tono. 1961.

5 Danes

Startede som skifflegruppe og blev i 1961 til 5D. Tournerede over hele landet indtil 1964, hvor den opløstes. Deres musikalske stil var Cliff- og Shadowsinspireret, og besætningen var også ganske typisk: fire guitarer og trommer.

Kun en guitarist kendes: Kjartan Lauring.

Toy Balloon
I Hear You Knocking.
Sonet T 7172. 1962.

Ib Glindemanns Orkester

Jazzorienteret bigband, som i perioden 1951-59 var det eneste større jazzorkester i Danmark. På grund af de dårlige tider for bigbands i midten af 50'erne, lod det 14 mand store orkester sig engagere til Kisbyes RR-lancering i 1956, hvor det enten ved fuld besætning eller delt fungerede i sammenhæng med Ib Jensen, med hvem det efter revyengagement på ABC-teatret indspillede sin første RR-plade (se Ib "Rock" Jensen). Rocksektionen fra IG's Orkester ledtes af Rolf Billberg. Arbejdede i starten af 60'erne bl.a. sammen med Otto Brandenburg i pladestudiet.

Heartbreakers, The

Gruppen eksisterede en kort periode i 1960-61, før den skiftede navn til Black Devils. Spillede til dans rundt omkring i de lokale ungdomsklubber på Amager. Havde kun enkeltarrangementer. Orkestret stod i nær tilknytning til International Rock Club og indspillede i sin korte levetid en række numre for denne. Orkestret spillede akustisk, men havde elbas med, og havde bl.a. Ricky Nelson og Cliff Richard-numre samt enkelte instrumentalnumre på repertoiret.

Besætning:

sang, guitar	:	John Petersen ("Johnny Reno")
guitar	:	Bjarne "Little Christer" Christensen
guitar	:	John Hartung
bas	:	"Bas"-Benny Christensen
trommer	:	Per "Ivan" Trosborg

Helsinge Show-men

Orkester fra Helsinge i Nordsjælland. Dannedes i 1962 som et rent lokalt orkester. Erstattede i april 1962 deres trommeslager med københavneren Finn Tony. Blev optaget på Solby Scenen, hvor de debuterede i revykomedien "Show-Album". Spillestilen lå tæt op af The Cliffters'.

Vandt i 1962 som førstepræmie i en amatørkonkurrence på Gilleleje Kro en rejse til Mallorca. Medvirkede den 25/5 1963 i radioudsendelsen "Karrusellen" med instrumentalnummeret "Guitar Boogie". Orkestret opløstes i juli 1963.

Besætning:

sang, guitar	:	Tonny Christensen
singleguitar	:	Mogens Asmussen
bas	:	Erling Zøllner
trommer	:	Finn Tony Rasmussen (apr. - jul. 1963)

James And His Jamesmen

Lederen, James Rasmussen, dannede i 1957 sammen med nogle unge fra Solby Scenens drenge-jazzband, "The Hot Boys", dette orkester, der regnes for et af de første, danske RR-orkestre fra amatørperioden. Spillede meget i Kødbyen og i forskellige ungdomsklubber og -foreninger, men fik sit gennembrud ved at vinde

James And His Jamesmen

konkurrencen om "Danmarks Tommy Steele", arrangeret af et københavnsk dagblad. Det førte til engagementer i bl.a. England, hvor gruppen præsenteredes i TV. Senere opnåede det en tredjeplads ved konkurrencen om "Nordens Rockkonge" på Jordal Amfiteater i Oslo, august 1959, med påfølgende énmåneds tourne i Norge. Tourneredé rundt til danske badesteder i sommeren 1958. I Sverige 1958-59. Opløstes i 1959, hvor James Rasmussen overtog Otto Brandenburgs plads i Four Jacks. Ved denne sangkvartets ophør tog James Rasmussen til USA, hvor han ernærede sig som sanger. James And His Jamesmens forbillede var først og fremmest Tommy Steele, og gruppens stil lå meget tæt op ad dennes.

Besætning:

sang, guitar	:	James Rasmussen
tenorsax.	:	Jørgen Rothmann
klaver	:	?
bas	:	Gert ?
trommer	:	"Skæve"-Per Olesen (tidl. Crazy Rock Boys)

En håndfuld musik (A Handful of Songs)
Hand Clap (komp. James Rasmussen).
Philips 355 144 PF. 1958.

Jensen, Ib "Rock"

Sanger, som under RR-lanceringen vakte vild opsigt, og mere end nogen anden kom i offentlighedens søgelys som lanceringsfasens RR-sanger. IJ fik sit gennembrud ved RR-stævnet i KB-hallen den 4/10 1956 og var herefter medvirkende ved hovedparten af Kisbyes RR-lanceringsarrangementer. Efter en kortvarig, men meget dramatisk periode sammen med Kisbye afsluttede IJ sin karriere ved fra 15. oktober 1956 at deltage i en rockparodi på ABC-teatret. Ved denne lejlighed indspillede han sammen med Ib Glindemanns Orkester revynummeret "Politi Rock" på plade. Udover lanceringsfasen optrådte IJ kun lejlighedsvis (bl.a. på Bellahøj i august 1959).

IJ's sangstil var meget improvisatorisk anlagt, nærmest en slags scatsong, der var betydeligt mere præget af jazzen end af de samtidige amerikanske rocksangere, f.eks. Elvis Presley, som IJ iøvrigt selv hævdede aldrig at have hørt (BT 5/10 1956). Det, som imidlertid adskilte IJ fra jazzen, var primært hans meget ukultiverede sceneshow. Han gav sig helt hen i musikken og optrådte næsten konstant i en slags ekstaselignende tilstand.

IJ optrådte hovedsageligt sammen

med rock-sektionen fra Glindemanns orkester eller med hele orkestret, men blev også lejlighedsvis akkompagneret af bl.a. Peter Plejls Orkester.

Politi Rock
Rock Me Baby.
Sonet 7004, 78 rpm. Indsp. 1956.

Jingles, The

Gruppen havde oprindeligt tre medlemmer, men i 1963 bestod den kun af to mand.

Besætning:

sang, guitar: Carl Erik Jensen
sang, guitar: Ole Andersen

Red med på Cliff/Shadows-bølgen, men havde også succes uafhængigt af denne.

Travelin' Light
Bird Dog.
Sonet 7088.

Running Bear
Seven Little Girls.
Sonet 7092.

Itsy Bitsy Teenie Weenie
Tell Laura I Love Her.
Sonet 7114.

All My Sorrows
Round The Bay of Mexico.
Sonet 7152.

Cool Water
When The Moon Comes Over The Mountain.
Sonet 7170. 1962.

Keyrockers, The

Etableredes i starten af 60'erne af fem unge fra Valby. Gruppens musikalske stil var Cliff/Shadows-inspireret. Optrådte bl.a. i Radio Mercur.

Besætning:

sang, guitar	:	Jørgen Jensen
guitar	:	Tom Bregnbak
tenorsax.	:	John ?
bas	:	Kaj ?
trommer	:	Palle "Hvirvel" Bay

Tonight
Dreamy Eyes.
Sonet T 7169. 1962.

Kringles Rockband

Amatørgruppe fra Vesterbro. En temmelig anonym gruppe, hvorom faktisk kun vides, at den havde et kortere engagement i Skipperkroen i Nyhavn omkring 1959 og på Bakken i august 1960. Tidspunktet for dannelsen er ukendt. Opløst 1960/61 (?).

Besætning:

sang, bas	:	"Kringle"
singleguitar:		"Sorte"-Poul Hænge/ Jørn Kirketerp (senere Medley Swingers)
rytmeguitar	:	?
tenorsax.	:	?
altsax.	:	?
trommer	:	Arthur ?

Little Freddy And His Rockboys

Det vides ikke præcist, hvornår orkestret er startet, men det er sandsynligvis ret kort tid efter at "Teddy And Little Freddy And His Rockboys blev opløst i 1958.

Besætning:

sang, guitar:		"Little" Freddy Andreasen
singleguitar	:	Steen Larsen
tenorsax.	:	"Tykke" Kjeld ?
bas	:	John Semer/efter maj 1962: John Friis
trommer	:	Torben Sardorff

Orkestrets musikalske stil kendes ikke, men må have været Cliff/Shadows-inspireret, idet orkestret den 8. juli 1962 - efter The Cliffters' "Django"-succes - lavede prøveindspilning i Islev Bio af bl.a. tre instrumentalnumre. Disse blev dog aldrig udgivet. Freddy blev først og fremmest kendt for sin specielle version af "Timtarella de luna", som han gav på sort italiensk.

Orkestret blev opløst i slutningen af 1962/starten af 1963, da John Friis kom ind i Tage Kørnings Kvartet. Dennes sangerinde udskiftedes foråret 1963 med Teddy Edelmann og blev herefter kaldt Teddy And The Caravans.

The Medley Swingers. Fra venstre: Birger Gylling/Torben Sardorff/Per Jarnbo/Jørgen Rothmann/Leif Petersen/Jørgen Kirketerp.

Medley Swingers, The

Startedes i marts 1961 af Birger Gylling efter dennes brud med Melvis Rockband. Var efter The Cliffters en af de mest fremtrædende grupper, der dannedes i kølvandet på Cliff Richard og The Shadows. Var sammen med Cliffters husorkester i Jomfruburet, men fik først ved at vinde A/S Importørens store Fritz Ruzicka-talentkonkurrence i Radio Mercur den 2/4 1961 sit egentlige gennembrud, der bl.a. førte til en pladeindspilning. Spillede hovedsageligt på Sjælland, havde bl.a. i længere tid fast engagement på Greve Badehotel, hvor B. Gylling var musikalsk konsulent. Spillede også på Bakken og i Giraffen. Medvirkede både i radio- og TV-udsendelser. Gruppens musik var en blød, dansepræget RR, der tydeligt var præget af Cliff/Shadows-musikken. Gik med på twistbølgen i 1962. Opløst 1963 (?).

Besætning:

sang, guitar:	Per Jarnbo (tidl. Raketterne)
singleguitar	:	Jørn Kirketerp (tidl. Kringles Rockband)
sax	:	Jørgen Rothmann (tidl. Melvis Rockband)
bas	:	"Boogie"-Birger Gylling (tidl. Melvis Rock-
	:	band)
piano	:	Leif Petersen
trommer	:	Torben Sardorff (tidl. Little Freddie And His Rockboys)/Otto Sparre Hjorthøj

O Carol
I'm Coming Home.
1962.

Tiger Milk (komp. Jørn Kirketerp)
Lullaby of The Leaves.
Triola TD 138. 1962.

Instrumentalnummeret "Tiger Milk" blev lavet som et modspil til Cliffters' "Django", hvormed den har mange ligheder, men blev dog ikke et nært så stort hit.

Medows, The

Gruppen etableredes i starten af 60'erne og spillede i begyndelsen i Jomfruburet. Tournerede i lang tid i Danmark og i de svenske folkeparker og var desuden i svensk TV.

Musikalsk var orkestret inspireret af Cliff og Shadows, men blev iøvrigt betegnet som et twist-ensemble.

Besætning:

sang	:	Niels Erik Fobian "Fobber" Jørgensen
singleguitar	:	Jørgen Svendsen
guitar	:	Ole Ahrensberg Mortensen
sax	:	Jørgen Rothmann (tidl. Melvis Rockband og Medley Swingers)
bas	:	Mogens Max Larsen
trommer	:	Erik Lindegaard

Shout Shout
It's Twisting Time.
Philips/Fontana. 1962.

Melvis (Ivan Haki Haagensen)

Melvis har med en lang række forskellige orkesterbesætninger (med forskellige navne) været en af de mest fremtrædende inden for rockmusikken fra 1958 til op i 70'erne. Startede i 1956, hvor han, inspireret af Tommy Steele, spillede ved en lang række amatørkonkurrencer. Var fast tilknyttet Solby Scenen. Efter debut ved amatørkonkurrence i Tavernа i Tivoli (3/9 1956) fik M kontakt

Melvis Rockband på Bellahøj august 1959. Fra venstre ses Gert Rasmussen/Ole Berndorff/Ivan "Melvis" Haagensen/Ole Rahbek/Birger Gylling.

med Erik Knudsen (bas) og Erik Hertz (guitar), med hvem "Haki Melvis and His Rock'n'roll boys" etableredes med Melvis på basun og som sanger. Dette orkester spillede næsten udelukkende til amatørkonkurrencer rundt omkring i Nordsjælland. Men en amatørkonkurrence i "Hot Club" i Vanløse (1957) resulterede i kontakt med Birger Gylling (kontrabas, senere elbas) og Jørgen Rothmann (sax). Foruden disse indgik senere Ole Rahbek (trommer) og Ole Berndorff (singleguitar) (tidligere trommer i Teddy Rockboys), og senere igen kom også Gert Rasmussen (sax) og Preben Planck (bl.a. vibrafon) med i det nye orkester: "Melvis Rockband", som dels spillede i Kødbyen i en kort periode, samt iøvrigt medvirkede ved Bellahøjkoncerten, dels indgik i en turnusordning mellem forskellige spillesteder, sammen med Little Freddy and His Rockboys, Teddy Rockboys og Crazy Rock Boys. Iøvrigt indspilledes Melvis' første plader med dette orkester.

Men Birger Gylling udtrådte af orkestret (og dannede Medley Swingers), som derved opløstes, hvorefter Melvis dannede et nyt orkester, nemlig "Melvis And His Gentlemen" februar 1961.

Besætning:

sang, guitar:	Melvis
singleguitar :	Jan Lindén
sax :	Jesper Halberg
piano :	Bent Rasmussen
kontrabas :	John "Stygge" Andreasen
trommer :	Preben Devantier

Dette orkester spillede meget i Jomfruburet og kom oftere i Kødbyen, men spillede også rundt omkring i ungdomsklubber. Ved overgangen 1961/62 hed orkestret "Melvis And His Gentlemen-Rockers", men havde samme besætning.

December 1962 engageredes orkestret i Hamburg, hvor det spillede i flere perioder i løbet af de næste to år. Hamburg-besætningen er lig

1961-besætningen uden klaver og med en ny bassist: Torben Brint. Senere havde Melvis orkestrene "Melvis Showband" og "Melvis Stor Combo" hvornår og med hvem vides ikke. Men i 1965 etablerede Melvis en ny udgave af "Melvis And His Gentlemen" med følgende besætning:

sang, guitar/orgel	:	Melvis
singleguitar	:	Mogens Petersen (tidl. Cliffters)
tenorsax, fløjte	:	Frank Jacobsen
bas	:	Lars Kofoed (tidl. Cliffters)
trommer	:	Preben Devantier (tidl. Cliffters (III))

Melvis har lige fra starten fortrinsvis holdt sig inden for den hårde RR - også i starten af 60'erne, hvor de fleste andre skiftede over til "pigtråd" - og har i vid udstrækning brugt sceneshow i sine "forestillinger" og i det hele taget gjort meget ud af den direkte kontakt til publikum.

Rip It Up
Jailhouse Rock
Rock Pretty Baby
Beths Rock Blues.
Crescendo CR 45-13 A. 1959 (genudgivet 1961, Top Pop 5006)

Troubles
Goodness, It's Gladys.
Crescendo CR S 512. 1959.

It Knock Down In My Head
King Creole.
Crescendo CR S 513. 1959.

(disse to første singler samlet på EP og genudgivet. Top Pop 5015, 1961)

Hos mor derhjemme
I'll Be Satisfied.
Crescendo CR S 517. 1960.

Just A Gigolo
Jumping With Symphony Side.
Crescendo CR S 518. 1960.

(to sidste singler samlet på EP og genudgivet på Top Pop 5011, 1961)

Margie
Spanish Twist.
Tono 45-ST 41247. 1962.

Jinks
Loveless Locomotion.
Tono 45-ST 41282. 1962.

Hippy, Hippy Shake
Halleluja I Love Her So.
Tono 45-ST 41310. Juni 1963.

(De fem første er med Melvis Rockband; de tre sidste med Melvis And His Gentlemen).

Mr. Rock

Vi er uvidende om, hvem synonymet dækker over, men der er muligvis tale om en saxofonist fra Ib Glindemanns orkester. Stilen er meget jazzpræget, og rockelementerne knap så tydelige. På nedenstående plader udgør han den førende stemme i en kvintet med følgende besætning: baritonsax, singleguitar, orgel, bas og trommer.

Rock
Spin Rock Cha Cha.
Smash 45-SM-6. 1960-61.

Don't Get Around
It's Wonderful.
Smash 45-SM-7. 1961.

Niller (Niels Erik Skougaard)

Startede med at spille sammen med en kammerat ved forskellige amatørkonkurrencer i København, inden han som solist vandt en konkurrence ved Ungdommens Parkdans i Enghaveparken.

Kort efter fik han pladekontrakt og indspillede sin første plade. Hans plader blev solgt både i Norge, Benelux og Tyskland og han tournerede en del i udlandet. Hans musikalske stil var mest i retning af den hårde rock - han spillede bl.a. en del Elvis-numre. Han var iøvrigt ofte midtpunkt på scenen, når de store rock-tumulter brød ud. Var fra 1962 medlem af gruppen "The Rookeys".

When The Saints Go Rockin' In
Jailhouse Rock.
Life np 2500. Ca. 1960.

G I Blues
My Princess
Sonny Boy
A Team Of Love.
Top Pop 5008. 1961.

Peter Plejls Orkester

Orkestret udgik fra Leif Kehlers orkester, og eksisterede siden 1951 og frem til slutningen af 50'erne med skiftende besætninger i PP's navn. Orkestret, der primært kørte på amatørbasis var omkring midten af 50'erne et af de meget populære ungdomsorkestre i København. Har i første halvdel af 50'erne spillet flere sæsoner i Vesterbro Ungdomsklub, Ungdomshuset på Nørrevold og Dansehallen i Kødbyen (1951-56), men tillige i denne periode ofte spillet i bl.a. Enghave Parken.

PP's orkester blev bl.a. på grund af sin store popularitet omkring 1956 via Kisbye - som det første danske orkester - involveret i lanceringen af RR herhjemme, og indspillede sammen med Preben Uglebjerg den første danske RR-plade 10/10 1956.

Orkestrets tilknytning til RR-musikken var imidlertid ret kort og primært kommercielt begrundet. Kun lejlighedsvis og på bestilling optrådte det under betegnelsen "Peter Plejls Rock'n'roll orkester". Med den spirende amatørbevægelse (fra ca. 1957) - som PP's orkester bevidst distancerede sig fra - fortrænges orkestret delvis fra ungdomsklubberne. Dets primære aktiviteter henlagdes nu til den voksenorienterede restaurationsverden med faste engagementer på bl.a. Kystens Perle og Marienlyst.

Orkestret spillede i en bred, modernistisk jazzstil med et repertoire, der klart vægtede det underholdningsprægede stof med numre af såvel mambo-tangogenren som dixieland, R&B, RR og slagergenren. PP's Orkester indspillede marts 1954 sin første grammofonplade (jazz).

Besætning (ved pladeindspilningen 10/10 1956):

vibrafon, direktion	:	Peter Plejl (normalt sang/vibrafon/piano)
piano	:	Per Møller Hansen
altsax	:	Carl Erik ?
ten.sax, klarinet	:	Preben Mannering
guitar	:	Lars Black
bas	:	Kjeld Børling
trommer	:	Preben Dalum
rytme	:	John Fordsmann

Udover at optræde sammen med orkestret, har PP også lejlighedsvis optrådt som solist med andre orkestre. Bl.a. kan nævnes et etårs engagement på National Scala, hvor han optrådte som RR-sanger sammen med Steffs orkester.

Ready Rockboys

Amatørorkester, der startede omkring 1958 som udløber af Teddy And Little Freddy And His Rockboys. Orkestret spillede mest på Vesterbro, i Politiets ungdomsklubber, i Saxoly, Studentersettlementet samt i Kødbyen.

Hørte musikalsk til blandt de hår-

Ready Rockboys. Fra venstre: John Boris/Teddy Edelmann/Tage Kørning.

de grupper og gjorde en del ud af sceneshowet - bl.a. med en masse skøre genstande på scenen i relation til bestemte numre.

Besætningen var på seks mand ialt og bestod bl.a. af:

sang, guitar	:	Teddy Edelmann (tidl. Teddy And Little Freddy...)
guitar	:	Tage Kørning (senere Teddy And The Caravans)
tenorsax	:	John "Buzzy" Boris (tidl. Crazy Rock Boys)
piano	:	Kaj Kristensen
elbas	:	John Hansen
trommer	:	Jan Petersen

The Rookeys.

Orkestret indspillede ingen plader, men lavede i efteråret 1958 en prøveindspilning for EMI i roklubben Kviks lokaler. De fire indspillede numre er nogenlunde repræsentative for gruppens stil: Rip It Up/Lets Have A Party/Rock Pretty Baby/Be-bop-a-lula. RRB opløstes i 1959, og Jan Petersen lagde - ved hjælp af en annonce, hvor han søgte en sanger til fast engagement i Kødbyen og på hvilken Reimar Kristensen reflekterede - grunden til Cliffters sammen med Mogens Petersen fra Teddy Rockboys.

Rookeys, The

Blev oprettet i foråret 1960 af en gruppe unge fra Brønshøj-Husum Ungdomshus og bestod fra starten af:

sang, guitar	:	Stig "Rocking" Madsen
guitar	:	Ole "Rookey" Nielsen
guitar	:	Hans Andersen
piano	:	Bjørn Jensen/senere Preben Planck (vibrafon)
bas	:	Helge Østerberg
trommer	:	Jørgen Gamst

Forsøgte (uden held) sammen med Medley Swingers at slå "Poppin' The Pop"-stilen fast i dansk pigtrådsverden, men var iøvrigt først og fremmest Cliff/Shadows-inspireret.

Medio 1962 var næsten alle gruppens tidligere medlemmer gået ud. Fra det gamle orkester var nu kun Jørgen Gamst tilbage, og de øvrige medlemmer var nu:

sang, guitar	:	Niels Erik "Niller" Skougaard
guitar	:	Jørgen "Træfod" Christensen
bas	:	Jørgen Gamst/Erik Knudsen
trommer	:	Torben Sardorff (tidl. Little Freddy ... og Medley Swingers)

My Blue Heaven
La Paloma.
Sonet T 7171. Medio 1962.

Satelitterne

Orkester fra Kalundborg, hvis navn var inspireret af tidens rumforsøg. Dannedes 1957 af en gruppe skolekammerater, der alle tidligere hovedsageligt havde deres musikinteresse i jazzen. Startede med diverse løse engagementer i ungdomsklubber og lignende, men fik senere fast engagement på Grand Hotel i Kalundborg. Bortset fra enkelte, løse engagementer rundt om i Vestsjælland, forbliver gruppen her i flere år. Lavede et program for Radio Mercur (ca. 1959-60); men det er uklart, hvorvidt det udsendtes. Planer om pladeudgivelse blev væltet ved musikernes indkaldelse til militærtjeneste i 1960. Flere af musikerne var dog stadig aktive under tjenesten, og orkestret samledes igen i 1961. Indtil 1963 er det et amatørorkester, men herefter blev det professionelt. På grund af provins-musikmiljøet med det aldersmæssigt temmelig blandede publikum kunne orkestret ikke eksistere som et rent RR-orkester, men havde et blandet repertoire med både swing, RR, slagermusik m.m. RR-repertoiret var først og fremmest inspireret af Elvis (p.g.a. sangeren og trommeslageren Peter Tortzens interesse herfor), men også af Jerry Lee Lewis' musik (pianisten Niels Jørgen Mortensens interesse); herudover af bl.a. The Drifters, Fats Domino, Buddy Holly o.a. Fra 1963 gik gruppen over til næsten udelukkende at spille slagermusik og ændrede image i retning af en mere "glamour"-præget fremtoning i bl.a. påklædning. Opløstes i sidste halvdel af 1960'erne (?).

Besætning:

sang, trommer	:	Peter Tortzen
piano	:	Niels Jørgen Mortensen ("Morten Treklang")
guitar	:	Hugo Hein
guitar	:	?
bas	:	Gøsta Taminen

Swinging Rockmen, The

Gruppe fra Odense, dannet af bl.a. (Johnny) Reimar Kristensen og Sten Wittrock efter førstnævntes brud med The Teddy Bears. Tilmeldt rockkonkurrence i Oslo (august 1959), men kom dog aldrig på scenen. Stilen var inspireret af Elvis Presleys og Cliff Richards musik. Opløst ca. 1959.

Teddy and Little Freddy and His Rockboys

Var en amatørgruppe, der startede i efteråret 1956 med debut i Kødbyen og var dermed et af de tidligste RR-orkestre. Sommeren 1957 havde orkestret sin første optræden i Enghave Parken, men spillede iøvrigt mest rundt omkring i ungdomsklubber samt i Kvindernes Alkoholfri Forening i Lyrskovsgade.

Orkestret hørte rent musikalsk til blandt de hårde grupper og gjorde en del ud af sceneshowet.

Besætning:

sang, guitar	:	Teddy Edelmann
sang, guitar	:	Freddy Andreasen
tenorsax	:	John "Buzzy" Boris
piano	:	Gert ?
kontrabas	:	Jørgen ?
trommer	:	Jørgen Holtzborg/senere Torben Sardorff

Orkestret opløstes omkring 1958, hvor Teddy Edelmann oprettede sit eget orkester, Ready Rockboys.

Teddy And The Caravans

Eksisterede fra foråret 1963. Blev etableret på baggrund af "Tage Kørnings Kvartet", hvis sangerinde blev udskiftet med Teddy Edelmann, der på det tidspunkt havde spillet i en gruppe, der hed "The Snakecharmers". Af musikalske aktiviteter kendes kun to numre: "Have I Told You" og "Halleluja".

Besætning:

sang, guitar	:	Teddy Edelmann (tidl. bl.a. Ready Rockboys)
guitar	:	Tage Kørning (tidl. Ready Rockboys)
piano	:	Kaj Kristensen (tidl. Ready Rockboys)
bas	:	John Friis (tidl. Little Freddy and his Rock-

Teddy And The Caravans i Kødbyen 1963. Stående fra venstre: Teddy Edelmann/John Friis/Tage Kørning.

boys)
trommer : Vagn ?

Orkestret havde kun kort eksistens, idet John Friis og Kaj Kristensen allerede sommeren 1963 sammen med Reimar Kristensen (fra Cliffters), Steen Larsen (tidl. Little Freddy and His Rockboys) og Jan Petersen (fra Cliffters) dannede Scarlets.

Teddy Bears, The

Amatørgruppe fra Odense, dannet omkring 1957. Spillede i Odense og omegn i ungdomsklubber, ved skoleballer m.v. Stilen og repertoiret prægedes af de to sangere, hvoraf Roland "Nalle" Sørensen tog sig af den hårde RR og Reimar Kristensen af den mere stille Elvis- og Cliff-inspirerede musik. Gruppen spillede endvidere lidt skiffle. Reimar forlod på et tidspunkt orkestret og dannede The Swinging Rockmen. Teddy Bears fortsatte nu hovedsageligt i den hårde RR-stil, men gruppen gik dog langsomt i opløsning. Roland Sørensen fortsatte i en duo sammen med Jens Ågård på klaver og dannede efterhånden et nyt Teddy Bears med en delvis ny besætning. Roland Sørensen forlod gruppen i 1960; men den fortsatte til et godt stykke op i 1960'erne.

Besætning (første TB):

sang, guitar: Roland "Rock Nalle" Sørensen
sang, guitar: Reimar Kristensen (Johnny Reimar)
guitar : Jørgen ?
bas : Bent ?
trommer : "Lille Madsen" (?)

senere udvides orkestret med Sten Wittrock, saxofon.

Besætningen på det andet TB er udover de to nævnte personer ukendt.

Teddy Rockboys

Amatørorkestret startede i 1956/57 og eksisterede til 1959. Efter at have deltaget i en amatørkonkurrence i Københavnerkroen blev orkestret engageret som fast husorkester i danseinstituttet "Jack And Joe" (senere "Hot Club"). Da der ca. et år senere arrangeredes amatørkonkurrencer i "Jack And Joe", fungerede TR ofte som backing-gruppe for de deltagende, hvorved de fik kontakt med flere af de andre orkestre - bl.a. Melvis Rockband og Reimar Kristensen fra Swinging Rockmen.

Arrangerede sammen med et fast orkester i "Islev Club" en udveksling, så begge orkestre spillede samme aften både i "Islev Club" og i "Jack And Joe", og senere lignende samarbejde med Little Freddy and

His Rockboys, Crazy Rock Boys og Melvis Rockband.

Teddy Rockboys spillede en del af den hårde RR-musik, men det vides ikke, hvor meget de gjorde ud af sceneoptræden.

Besætning:

sang, guitar: Mogens Petersen (senere Cliffters)
kontrabas : Per Jacobsen
piano : Erling Christensen
trommer : Ole Berndorff (senere guitarist hos bl.a. Melvis og i Otto Brandenburgs backing-gruppe)/efter ½ år: Parly Jensen

Omkring 1958/59 var TR på gæstespil i "Kvindernes Alkoholfri Forening", hvor Teddy And Little Freddy and His Rockboys spillede, og her skabtes kontakten mellem disse orkestre.

De forskellige kontakter med andre musikere/orkestre, resulterede senere bl.a. i oprettelsen af The Cliffters.

Uglebjerg, Preben

Sanger, entertainer, hvis tilknytning til RR er begrænset til lanceringsfasen i 1956. Den 11/9 1956 introducerede han i National Scala, sammen med Peter Plejls Orkester og Kisbyes dansere RR i Danmark. Herudover var PU kun involveret i ganske få arrangementer, hvor RR primært blev taget op som modefænomen. Den 10/10 1956 indspillede han med Peter Plejls Orkester den første danske plade med genrebetegnelsen RR. Senere kom PU med endnu et fordansket RR-nummer på plade.

Highland Rock (Rockin' Through The Rye)
Pas På! (Rock Right)
The Saints Rock'n'roll
Vi rokker os ikke (Heartbreak Hotel).
Polyphon EPS 59. Indsp. 10/10 1956.

Highland Rock
The Saints Rock'n'Roll.
Polyphon x 51826, 78 rpm. 1956.

En håndfuld musik
Manden med kontrabassen.
Polyphon. 1959.

Weedons, The

Etableredes i starten af 60'erne og havde standardbesætning (2-3 guitarer, bas og trommer). Orkestrets musikalske stil var, bedømt udfra dets pladeindspilninger, nærmest i retning af den hårde RR. W var således en af de meget få nye grupper i starten af 60'erne, hvis repertoire fortrinsvis pegede tilbage mod 50'erne. Medvirkede som en af de allertidligste danske pigtrådsgrupper i film. 1963: "Mellem venner". 1964: "Villa Vennelyst". Besætningsmedlemmerne kendes ikke.

Whole Lotta Shakin' Going On
Do Wah Diddy Diddy.
Sonet T 7181. 1964.

Shimmy, Shimmy
Eden Bar Twist.
Sonet T 7185. April 1964.

Pop i Top (LP med en del andre grupper)
Whole Lotta Shakin' Going On
Shimmy, Shimmy.
Sonet SLP 1105. Medio 1964.

Good Lovin'
Untie Me Baby.
Sonet T 7226.

Litteratur- og materialeliste

Faglitteratur

Adorno/Horkheimer: Oplysningens dialektik. Kbh. 1972.
Ahm L.: En verden i lyd og billeder. Kbh. 1972.
Alberts, J. m.fl.: Segmente der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt Am Main 1974.
Alkjær, E.: Studier i efterspørgslen på det danske ugebladsmarked. Kbh. 1961.
Alkjær, E.: Ungdommen på det danske marked. Kbh. 1956.
Andersen, H. W.: Dansk politik i går og i dag. Kbh. 1976.
Andersen, I. & H. Jensen: Identitet og kultur. Kbh. 1973.
Andersen, L. & K. Hjort: Den danske folkeskoles udvikling frem til 1958. Fagtryk, Århus 1975.
Andreasen, P. m.fl.: Socialisering og klasse. Kbh. 1973.
Antologi af nordisk litteratur, bd. 10, 1940-60. Kbh. 1977.
Auken, K.: Familien lever. En familieundersøgelse. Kbh. 1962.
Baacke, D.: Die sprachlose Opposition. München 1968.
Befring, E.: Ungdom i et bysamfunn. Oslo 1975.
Belz, C.: The Story of Rock. New York 1969.
Benjamin, W.: Kulturindustri. Rhodos. Kbh. 1973.
Berglind, S.: Elvis. Från Västerås till Memphis. Askild & Kärnekull Förlag AB 1977.
Borgnakke, K. m.fl.: Pop og idoldyrkelse. Unge Pædagoger 1976.
Brinch, J.: Kapitalakkumulation i Danmark efter 1940. Politisk Revy, Kbh. 1975.
Brückner, P.: Kapitalismens socialpsykologi. Kbh. 1974.
Busck, A.: De musiske udsendelser i DR 1925-75. Kbh. 1976.
Christensen, L. G. & H. Poulsen: Kapitallogik og socialisation. Fagtryk 52, Århus.
Christiansen, A.: Vore børns moralske Opdragelse. Fremad 1944.
Cohn, N.: Wop BopaLooBopaLop Bam Boom. Pop from The Beginning. Paladin 1970.
Deutschmann: Venstrekeynesianismen. Modtryk, Århus 1975.
Ellegaard, L.: Dansk rockmusik. Kbh. 1975.
Erasmi, T.: Teenagerens psykologi og udvikling. Jørgen Paludans Forlag 1974.
Erikson, B.: Från Rock-Ragge till Hoola Bandola. Stockholm 1975.
Eskola, A.: Socialpsykologi. Kbh. 1978.
Filmens Hvem Hvad Hvor. Politikens Forlag, Kbh. 1968.
Foged, B.: Kvindearbejdet 1950-71. Århus 1974.
Forfatterkollektiv: Hvor gik kvinderne hen, da de gik ud? Århus 1977.
Forfatterkollektiv: Tegneserier. En ekspansions historie. GMT 1974.
Frederiksen, V.: Ungdom, uddannelse og fritid. Munksgård 1977.
Frith, S.: The Sociology of Rock. London 1978.
Gillett, Ch.: The Sound of The City. New York 1972.
Gravesen, F.: Musik og samfund. Gyldendal, Kbh. 1977.
100 Greatest Hits of Rock And Roll. New York (u.å.).
Gutenberghus-ugebladene: - de unge i samfundet. Kbh. 1966.
Gøtzsche, V.: Historie og socialisation. Århus 1976.
Halland, R.: Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge. Upubl. Institut for sociologi, Oslo Universitet 1975.
Hammerich, P.: Fred og nye farer. En Danmarkskrønike, bd. I. Kbh. 1976.
Hammerich, P.: Velfærd på afbetaling. En Danmarkskrønike, bd. II. Kbh. 1977.
Hansen, Sv. Aa.: Økonomisk vækst i Danmark, bd. II 1914-77. Akademisk For-

lag. Kbh. 1976-77.
Hartwich-Wichell, D.: Pop Musik. Analysen und Interpretation. Köln 1974.
Haxthausen, T.: Opdragelse til terror. Kbh. 1955.
Helmer, C.: 20 danske teen-favoritter. Kbh. 1962.
Holter, H. m.fl.: Familien i klassesamfundet. Oslo 1978.
Hvem Hvad Hvor. Politikens Forlag, Kbh. 1946-64.
Johnson, D.: Beat Musik. Kbh. 1969.
Jørgensen, A.: Ungdom og fritid. Kbh. 1957.
Jørgensen, P. S.: Forbrugsfamilien og dens børn. Kbh. 1975.
Katzenelson, B.: Stofproblemer. Kbh. 1973.
Keller, K.: Grammofonbogen. Tønder 1960-63.
Kemp, P.: Ungdomsoprørets filosofi. Kbh. 1976.
Kierkegaard, P. m.fl.: Danmark i dag. H. Hagerups Forlag 1966.
Kirkelund-Jensen, Gr. & J. Fr. Schjøtt Laursen: Ungdomsoprøret og dets musik i efterkrigstidens vestlige samfund. Upubl. speciale, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1979.
Klausmeier: Jugend und Musik im technischen Zeitalter. Bonn 1963.
Kragh-Müller, C. C.: Opdragelsesproblemer. Kbh. 1965.
Kristiansen, E. S. & G. O. Hansen: Udviklingstendenser i efterkrigstidens ungdomssocialisation. Upubl. speciale, Nordisk Institut, Aarhus Universitet 1978.
Kristiansen, E. S. m.fl.: Ungdom i 50'ernes skole- og kulturdebat. Upubl. seminaropgave. Nordisk Institut, Aarhus Universitet.
Krüger, H.: Action, mand: rockerliv i Danmark i tekst og billeder. Lynge, Bogan 1976.
Kultur og klasse 30: Socialisation. Medusa 1977.
Larsen, Ch. R. m.fl.: Uddrag fra upubl. speciale. Musikvidenskabeligt institut, Aarhus Universitet 1979.
Leisner, O.: 50 grammofonstjerner. Kbh. 1959.
Lorenzer, A.: Materialistisk socialisationsteori. Kbh. 1975.
Lov om radiospredning (nr. 215, 11. juni 1959).
Lystige viser, bd. 4. Kbh. 1976.
Mathiesen, A.: Uddannelse og produktion. Kbh. 1976.
Mathiesen, A.: Uddannelsesøkonomi og politik. Kbh. 1977.
Mouritzen, Fl. (red.): Analyser af dansk børnelitteratur. Borgen 1976.
Musikkens Hvem Hvad Hvor. Jazz. Kbh. 1969.
Musikkens Hvem Hvad Hvor. Rock. Kbh. 1974.
Mylius, J.: Elvis - stjernen der aldrig sluktes. Allers forlag (u.å.).
Nørgaard, F. m.fl.: De musiske udsendelser. DR 1925-75, bd. I og II. Kbh. 1976.
Otte, H. m.fl.: Socialpolitik i Danmark 1891-1977. Den jyske historiker nr. 10. Århus 1977.
Paloczi-Horvath, G.: Ungdom i oprør. Kbh. 1972.
Popgruppen: Rapport om popmusik i Danmark. Århus 1975.
Rander, T. & H. Sandblad: Rockens roll. Stockholm 1976.
Sandner, W. (red.): Rockmusik. Aspekte zur Geschicte, Ästhetik, Produktion. Mainz 1977.
Scharnberg, C.: Det kan nytte - artikler og erfaringer 1960-65. Borgen 1965.
Schelsky, H.: Die skeptische Generation. Köln 1957.
Schmidt-Joes, S. & B. Graves: Rock-Lexicon. Hamburg 1973.
Shaw, A.: Rock'n'Roll. Die Stars, die Musik und die Mythen der 50'er Jahre. Hamburg 1978.
Skovmand, R.: DR 50. Danmarks Radio 1975.
Statistisk Årbog. Kbh. 1950, 1955, 1960, 1965.
Statistisk årbog for København, Frederiksberg og Gentofte kommuner samt omegnskommuner. Kbh. 1960.
Turèll, D.: Rockens Rødder. Mediemontager II. Swing 1975.
Ungdomskommissionen: Den danske Ungdom. Kbh. 1951.
Ungdomskommissionen: Den tilpasningsvanskelige Ungdom. Kbh. 1952.
Ungdomskommissionen: Ungdommen og Arbejdslivet. Kbh. 1952.
Ungdomskommissionen: Ungdommen og Fritiden. Kbh. 1952.

Ungdomsudvalg: Ungdom og fritid. Oslo 1974.
Werner, A.: Ungdom og massemedier. Oslo 1976.

Skønlitteratur

Jacobsen, M.: Lysende spor. Kbh. 1958.
Meister, K. & C. Andersen: Jan og læderjakkerne. Wangels forlag, Kbh. 1958.
Nygaard, J. Bech: Cirklen. Kbh. 1958.
Nygaard, J. Bech: Misvækst. Kbh. 1957.
Petersen, A. Herløv: Imod fremtids fjerne mål. Kbh. 1975.
Petersen, A. Herløv: Morgensol og glasskår. Kbh. 1963.
Thorup, K.: Lille Jonna. Kbh. 1977.
Turèll, D.: Vangede billeder. Gyldendal, Kbh. 1978.

Periodika

(Med fremhævelse af særligt benyttede artikler)

Acta Sociologica, 1964.
Blegvad, B-M. P.: Newspapers and Rock and Roll Riots in Copenhagen.
Beat, 1965.
nr. 18: Hvad blev der af rock'erne VIII? De skandinaviske.
Bixen 1977.
Temahæfte 2: Fausing, B.: Ung og knallert.
Børnesagens Tidende, 1957.
A. B.: Optøjerne på Rådhuspladsen (s. 339-349).
Cafeteriabladet, 1961-63.
Film-journalen, 1958, 1960-62.
1960 juni: Nye navne i nye danske film.
nov.: Det gælder om at hitte på nye "julelege" for at begå sig. Sådan gik Ottos travle fødselsdag.
dec.: Tillykke Otto.
1961 jan.: Islandsk pige snuppede Nillers sokker som et værdifuldt souvenir...
juni: Nu gælder det - Poppin' the pop.
nov.: Otto, nu det store navn i Sverige.
1962 jan.: The Cliffters. 5 der fandt melodien.
feb.: Det gør de ved siden af: Rocksanger som bankmand.
aug.: Jeg var Danmarks rockkonge.
sep.: Natarbejde i den gode smags tjeneste.
dec.: Det har kostet mig min pige.
Helse, 1959-60.
Christiansen, K. O.: "Rok- og Rul" Ungdommen.
Hjemmet, 1950, 1956-63.
Illustreret Familie Journal, 1956-63.
1958 18/11: James Rasmussen på turné.
Kafferestauratøren, 1955-60.
Keep A' Rockin', 1975-77.
Kontekst 24, 1977.
Murdoch, G.: Kultur og protestpotentiale.
MM. Tidsskrift for rytmisk musik m.m. 1979.
1979 maj: Rock & Roll og vejen til Danmark.
Musik og Handel: Medlemsblad for dansk Musikhandlerforening, 1955-57, 1960.
Musikrevue, 1954-59.
Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskab, 1957 og 1964.
1957: Rock'n Roll-opptøyerne i Oslo, 20.-22. september 1956. (Bidrag af E. Elgesen og Knut Sveri; s. 193-209).
1964: Andersson, J.: "Rock and Roll"-begivenhederne i København,

5.-10. august 1957.
Schlüter: "Rock and Roll" urolighederne i København.
Nyt Børge, 1968.
nr. 13: Da rock'en rullede den første gang.
nr. 15: Muntre minder fra rockens guldalder.
nr. 16: Da Beatles spiste havregrød.
Rock'ens guldplader.
Rock & Roll International Magazine, 1978-79.
Se & Hør, 1955-56, 1958-62.
1961 8/11: Tosset med twist.
1962 23/2 : Bravo, Otto.
20/4 : Pop-kongen Otto Brandenburg.
De twister som sindssyge.
23/7 : Verdenssucces i Kødbyen.
9/11: 29256 Brandenburg.
Tempo, 1946, 1953, 1955-62.
1961 udat.: Ungdomsklubberne - hvad er der galt med dem.
12/12: Fra frisørsalon til rockbal med Melvis rockband.
1962 27/4 : Prinsesse for en dag med The Cliffters.
Tidsskrift for Radio og Fjernsyn, 1951-1962.
Top-Pop, 1965.
nr. 7: Nalle - Fyns blide Proby.
Er han heldig denne gang.
Ude og Hjemme, 1971.
sept: Når jeg bliver 40, vil jeg pensioneres.
Vi Unge - Film-journalen, 1963.
feb.: Go'dag igen!

Radioudsendelser og film

18/3 1978: Otto Brandenburg med egne ord. 1. uds.: "Ekstase i et kosteskab" (Ida Bjørn Nielsen).
26/3 1978: P4-udsendelse om forældre. (Indeholdende en række klip fra DR's stemmearkiv til belysning af 50'er ungdommens kår).
7/5 1978 ff.: Dokumentardigte om et Danmark, der ikke er mere. (Paul Hammerich)
7/5 1978: Der har jeg rod.
14/5 1978: Stå aldrig til søs.
21/5 1978: Hakkeorden på hulkort.
28/5 1978: Underholdning til millioner.
4/6 1978: Træf nye væsener.
11/6 1978: Djævlen i kroppen.
18/6 1978: Hopla, vi stiger.
25/6 1978: Ungdommen er god nok.
27/5 1978: Follow That Dream. Et radioshow om anderumper og Elvis, om læderjakker og rockmusik (Jacob Christensen).
16/4 1979: På jagt i rockarkivet. (H. O. Bisgaard).

"Altid Ballade". Spillefilm fra Nordisk Filmkompagni, 1955. Manuskript: Leck Fischer, efter Edith Carlmars norske film fra 1954. Instruktion: Gabriel Axel.

Aviskronikker og -artikler om ungdom

Der anvendes følgende forkortelser:

AalbSt = Aalborg Stiftstidende
AarhAT = Aarhus Amtstidende
AarhSt = Aarhuus Stiftstidende
AB = Aftenbladet
Akt = Aktuelt
AvFy = Avisen Fyn
BerlAf = Berlingske Aftenavis
BerlT = Berlingske Tidende
BT = BT
Børs = Børsen
Dagbl = Dagbladet
DannV = Dannevirke
Dem = Demokraten
DN = Dagens Nyheder
EB = Ekstrabladet
FlA = Flensborg Avis
FolkeT = Folketidende
FySt = Fyens Stiftstidende
FyT = Fyns Tidende
FyVB = Fyns Venstreblad
HolAT = Holbæk Amts Tidende
HolAV = Holbæk Amts Venstreblad
Inf = Information
JyllP = Jyllands-Posten
KrD = Kristeligt Dagblad
L&F = Land og Folk
LoFaFT = Lolland-Falster Folketidende
NatT = Nationaltidende
Pol = Politiken
RaAA = Randers Amts Avis
RaAT = Randers Amtstidende
RiAD = Ringkjøbing Amts Dagblad
SjælT = Sjællands Tidende
SocD = Social-Demokraten
SocDRa = Social-Demokraten Randers
VejAF = Vejle Amts Folkeblad
VendsT = Vendsyssel Tidende
Vestk = Vestkysten
VibStF = Viborg Stifts Folkeblad

1953

10/1 JyllP, J. Bukdahl: De danske ungdomsforeninger.
4, 5, 6, 7/2 KrD, Disciplinkrisen I, II, III, IV.
8/2 Pol, Ungdom, politik og smedens grå kat.
18/2 Inf, Vi søger en baggrund.
24/2 VibStF, Om disciplin i skolen - og i hjemmet.
27/2 BerlAf, Samtale med en ung mand.
27/3 SocD, Jeg er træt af at blive omtalt som et problem.
29/3 SocD, Hvis man har glemt sin egen ungdom.
15/4 JyllP, Hvad er "en rigtig mor"?
25/5 EB, Jazzen, kunstmusikken og den gode smag.
13/6 BerlT, Da grammofonen kom til Danmark.
26/6 FyVB, Ungdomsforeningerne og det økonomiske.
9/7 AarhSt, Hvad tales der om til de unge?
20/7 KrD, Bliv os fra livet med jeres problemer.
10/8 JyllP, S. Wahlstrøm: Mad, Øl og Piger.
18/8 JyllP, S. Wahlstrøm: Ungdomsproblemet.
15/9 SocD, C. C. Kragh-Müller: Hvorfor pjækker de?
16/9 Vestk, Johs. Søndergaard: Ungdomsproblemer.
22/9 RiAD, A. F. Pedersen: Ungdommens uddannelse og Samfundet.
24/11 Pol, S. Heinild: "Du har ikke noget hjem, min dreng".
30/11 FyVB, T. Wittrup: Naar de store aargange unge kommer. I
1/12 FyVB, T. Wittrup: Naar de store aargange unge kommer. II

1954

29/1 VendsT, P. H. Poulsen: Vildført ungdom.
4/2 SocD, S. Gredsted: Politi og byungdom i snævert samarbejde.
12/2 JyllP, J. Kruuse: Ungdom gør ikke oprør.
26/7 KrD, J. Langelyth: "Farlig" ungdom i ungdomsklub.
27/12 Pol, K. Poulsen: Hvorfor er de unge, som de er?

1955

10/5 FySt, J. Kock: Kampen om ungdommen.
12/5 SocD, Schjøtt: Den skindøde ungdom.
31/5 L&F, H. Hoffmeyer: Hvorfor er ungdommens opdragere så usikre I.
1/6 L&F, H. Hoffmeyer: Hvorfor er ungdommens opdragere så usikre II.

2/6 L&F, H. Hoffmeyer: Hvorfor er ungdommens opdragere så usikre III.
10/6 SocD, S. Hegeler: Er ungdommen ansvarsløs?
13/6 FlA, H. V. Ackenheil: Forsvar for unge "Bøller".
20/10 Pol, Svanholm: Sløv ungdom?
2/11 FySt, C. M. Woel: Er de så slemme?
22/11 SocD, "Danseringen"s ledelse dømt for injurier.

1956

3/1 DN, K. Ågård: Lad os forebygge tragedierne.
17/7 Pol, A. Netteberg: Ungdom og galskab.

1957

9/1 Vestk, R. Larsen: Ung mand har ordet.
9/1 BerlT, N. E. Nielsen: Farlig ungdom på landet?
22/1 SocD, C. C. Kragh-Müller: Opdragelse til terror - eller til hvad.
25/1 L&F, M. Oddershede: De forsømte årgange.
20/2 BerlT, O. Holm: Hvorfor spejder?
26/2 SocD, J. E. Petersen: Sløvhed - en del af livsformen.
7/3 JyllP, H. Skougaard: Hvad gaar Fritiden med?
16/3 SocD, H. Andreasen: Foran biffen.
26/3 ?, P. Westphall: "Læderjakkerne".
22/6 Pol, H. Hertel: Oprør mod tomhed.
29/6 Pol, P. Henningsen: Studenten og velfærdsstaten.
18/7 Pol, H. J. Lembourn: Kold generation.
23/7 Pol, K. Rifbjerg: Varmedunk er ikke nødvendig...
25/7 BerlT, V. Sørensen: Den tavse generation.
26/7 Pol, Chr. Torpe: Forældrenes arbejdsløshed.
4/8 Pol, K. Poulsen: Da ungdommen var varm.
5/8 SocD, N. J. Ottesen: Om forståelse mellem generationer...
7/8 Pol, A. Lotinga: Nysyn paa farlig ungdom tiltrængt?
10/8 Pol, E. Petersen: Farlig ungdom - og de gamle.
14/8 AalbSt, E. D. Rasmussen: Jazz, Rock og ungdom.
15/8 AarhSt, V. Sinnbech: Kan vi afskaffe læderjakke-mentaliteten...?
17/8 DannV, S. Sørensen: Ungdommen og den ældre generation.
17/8 BerlT, K. G. Nielsen: Vi var værre.
19/8 SocD, E. K. Rasmussen: "kravaller".
24/8 BerlT, C. M. Woel: Pigen, han ikke fik.
24/8 Pol, K. O. Christiansen: Hvad er der galt med de voksne?
25/8 SocD, E. Munk: Generationshadet.
31/8 Inf, Chr. Torpe: Tidsbillede, gyldigt til alle tider.
3/9 SocD, M. Hein: En alvorlig advarsel til ungdommen.
3/9 DannV, F. E. Schultz: Læderjakkementaliteten i moralsk belysning.
7/9 BerlT, B. d. F. Licht: Trætte teen-agers.
10/9 Pol, A. Lotinga: Farlig ungdom - og bortforklaringer.
11/9 Inf?, H-M. Elleby: Den ungdom...!
15/9 SocD, P. Henningsen: Ungdommens mytteri.
28/9 BerlT, C. J. Veje: "Sandheden" om ungdommen.
30/9 Pol, B. Eistrup: Problemer, problemer...
12/10 AarhSt, P. Ejaas: Den evindelige debat om de unge.
20/11 RiAD, J. Busk: Ungdomsarbejdet.
11/12 SocD: De unge og fritiden.

1958

6/2 Pol, F. Gerdes: Unge meninger.
10/2 Pol, F. Gerdes: "Stum" ungdom.
22/3 HolAV, K. H. Funch: Ungdomsbanderne og højskolen.
27/3 RiAD, C. M. Woel: De unges liv.
26/5 EB, S. Gredsted: Hvorfor er de sådan?

8/8 SocD, F. Jolander: Ungdom om ungdommen.
20/9 HolAT, N. M. Madsen: Den tilpasningsvanskelige ungdom - hvem har skylden?
11/10 Pol, M. Jacobsen: En tavs taler.

1959

21/2 AarhSt, Chr. B. Thomsen: Jazzen - et stedbarn i kulturen.
4/9 KrD, C. Karlum: Vrede unge mænd skal beskæftiges.
3/10 Vestk, A. Sonnichsen: Er ungdommen i opposition?
14/11 BerlT, C. Johansen: Ungdom og selskabelighed.
5/12 JyllP, De unge, skolen og erhvervene.

1960

9/1 RaAA, D. Clausen: Ungdommen og filmen.
26/1 AarhSt, P. Hartling: Opdragelse til frihed.
6/3 JyllP, S. Aagaard: Vil de have succes saa...
4/4 KrD, O. H. Sausdal: Fritidsproblemer.
14/11 FlA, V. J. Brøndegaard: Heltedåd og heltedyrkelse.

1961

24/1 FyT, I. Hofman-Bang: "De unge er gode nok".
8/3 Akt, P. G. Mortensen: Den moderne sygdom bag "miraklet".
11/3 BT, Hvad skal vi bestille.
8/4 Akt, A. Grostøl: Bedre kår giver kortere barndom.
8/4 BT, Hj. Havelund: De unges loyale surhed.
12/4 BT, Hj. Havelund: Uinspirerede uengagerede unge.
24/4 BerlT, P. G. Mortensen: Ungdommen i ny model.
3/6 Inf, A. S. Seidelin: Ungdom i skred.
14/6 L&F, L. Sønderstrup: Ungdommen og samfundssystemerne. I
16/6 L&F, L. Sønderstrup: Ungdommen og samfundssystemerne. II
20/6 L&F, L. Sønderstrup: Ungdommen og samfundssystemerne. III
30/6 Inf, Chr. Balslev: Selvanklage.
28/7 Vestk, V. V. Thomsen: Ungdomsforeningerne i en afgørende time.
12/8 RaAA, V. V. Thomsen: Statsstøtte eller ikke statsstøtte.
24/8 KrD, O. Krabbe: Ungdom og fritid.
3/10 KrD, A. N. Seidelin: Ungdom og kultur.
6/10 KrD, E. Rostbøll: Om at forpligtes på arven.
7/12 Vestk, S-A. Steffensen: Hvad med fritiden?

1962

23/1 RiAD, H. M. Jensen: Lad os dæmpe dette sex- og teenagerbrøl.
22/3 JyllP, A. Vestergaard: Hvor skal vi gå hen.
25/3 JyllP, K. O. Christiansen: De truede generationer.
29/3 JyllP, V. Skalt: De ugifte mødres problem.
3/4 JyllP, P. E. Andersen: Mødt for megen forståelse.
8/4 JyllP, B. P. Hansen: Ungdommen er ikke vred - blot skuffet.
12/4 JyllP, B. Storm: Kunne vi unge dog blot være naturlige overfor hinanden.
15/4 JyllP, U. Dahlerup: Har vi en desillusioneret, respektløs, haard ungdom?
16/4 JyllP, H. Hansen: Tressernes Landboungdom.
22/4 JyllP, J. Kruuse: Brev til tressernes unge.
23/4 EB, T. Jacobsen: Jeg protesterer.
23/4 EB, C. Grolin: Symfoni i a-mol.
24/4 ?, M-L. Svane: Jeg tror på kærligheden.
7/5 JyllP, H. Hansen: Hjerte bag den hårde skal.
14/5 JyllP, H. Ipsen: Blandt bomber og knallerter.
16/5 FyT, I. H. Bange: Tvekamp.
20/5 JyllP, O. Strandgaard: Vi ved, vi har Ret, når vi erklærer jeres Verden

fallit.
31/5 JyllP, B. Rønkvist: Det forargede Samfund eller det forargelige Samfund endnu engang.
9/7 KrD, T. Dybkjær: Hvordan hjælper vi dem bedst?
23/7 ?, H. Rütting: Sytten år.
3/10 BerlT, H. Hertel: Åbning til venstre.
4/10 AarhSt, J. M. Jensen: Ungdommen før og nu.
19/10 VejAF, M. Storgaard: Ungdommen og meningen med livet. I
20/10 VejAF, M. Storgaard: Ungdommen og meningen med livet. II
7/11 Vestk, B. Buchholt: Ungdom af i dag.

1963

2/6 FySt, A. Th. Geertsen: De nye hjem og ungdommen.
17/8 Akt, B. Madsen: Den ungdom, den ungdom.

Aviskronikker og -artikler om kulturindustri og massemedier

1957

21/8 Vestk, N. H. Rose: Naar bare Tøsen morer sig.

1960

6/1 Akt, H. Voigt: Musikkens brudte verdensbillede.
24/1 DN, B. Mohn: Filmens fremtid og maal.
11/2 AalbSt, Filmindustriens kriser.
2/4 RaAA, Filmen som kulturfaktor.
7/5 JyllP, S. Skovmand: Radio, Fjernsyn, Reklame.
10/5 JyllP, K. A. Frøbert: Radio og Ytringsfrihed. I
11/5 JyllP, K. A. Frøbert: Radio og Ytringsfrihed. II
17/5 JyllP, E. M. Christensen: Mens musikken spillede. I
18/5 JyllP, E. M. Christensen: Mens musikken spillede. II
20/7 Pol, P. Henningsen: Konsekvensen af "Sommerens melodi".
30/12 KrD, Musikken, fjernsynet og fremtiden.
31/12 BerlT, V. Kappel: Midt i en overgangstid.

1961

23/6 AarhSt, M. S. Lehmann: Ungdommens mening om fjernsynet.
7/8 DannV, G. Bengtsson: Hvad skal vi gøre ved Radio Mercur?
25/8 JyllP, J. Kruuse: Staten og fritiden.
12/12 JyllP, J. Juulsgaard: Naar Skolefjernsynet begynder.
13/12 Inf, Forfølges TV med føje?
14/12 Inf, Man skabte instrumentet.
15/12 EB, A. Bodelsen: Ja til melodiradioen.
15/12 Inf, Engageret TV-utopi eller mulighed?
16/12 Inf, Hvad er typisk for dansk fjernsyn?
19/12 EB, H. Rahlff: TG til Anders Bodelsen siger Hannah Rahlff.
20/12 Vestk, P. Poulsen: Hvis jeg må have lov til at sige min mening.
21/12 Inf, E. A. Jensen: Cirklens kvadratur.
26/12 Akt, Fjernsyn og radio.
29/12 Akt, H. J. Jensen: Mellem udvalg og programfolk.

1962

9/1 KrD, J. Rosenkjær: Det, der er tidens nye toner og tale, det, der er folkeligt - og det, der er populært.
17/2 AalbSt, A. Castonier: Piratsenderne.

6/4 JyllP, J. Kruuse: Mercur Radio - en livssag.
14/4 BerlT, F. Høffding: Kampen mod pop'en.
23/4 Akt, E. Ninn-Hansen: Frihed, lighed og Mercur.
28/4 Dem, T. Østerby: Frihed i æteren er ingen frihed.
3/7 Akt, A. Bodelsen: En farlig musikradio.
31/7 VejAF, K. J. Stentoft: Ungdommen og monopolfjernsynet.
16/8 Inf, J. Søltoft-Jensen: Længe leve piraten.
15/9 BerlT, K. Riisager: Goddag, plageånd!
4/12 Inf, A. Bodelsen: Anti-pop: Parat til næste fase?
27/12 FlA, H. Rütting: Er de kættere?

1963

5/1 Akt, J. Bentzon: Fra pop'en til Buxtehude.
5/1 BerlAf, H. Fonsmark: Program 1, 2, 3, 4.
18/1 Pol, B. Ranning: Pop: En efterskrift.
4/2 Pol, P. Henningsen: Middelklassen som kulturfornyer.
9/2 Akt, S. Jørgensen: Det lette og det lave.
17/4 L&F, W. Zacharias: Pop-radio og pop som socialt fænomen.
17/4 VejAF, S. Hjaltegaard: Sæt pop musikken på plads.
4/5 RaAA, T. F. Madsen: Om guldalder og pop.
1/6 Inf, S. Heinild: Er pop'en så slem?
10/6 JyllP, U. Dahlerup: Pop - hvorfor?
3/7 Pol, R. Jordan: Kultur, pop og virkelighed.
2/11 BerlAf, H. Fonsmark: En uge med program 3.

Avisartikler om RR og RR-optøjer

(Artikler, der i særlig grad har fundet anvendelse i bogen).

1956

1/8 AB: Ny dans, der vil give klaverstemmerne travlt.
11/9 SocD: Rock'n'roll-bacillen narret påny i aftes.
12/9 AB: Bacille ved at lande i København: Rock'n'roll skal nu vises københavnerne.
12/9 AB: Rock'n'roll-feberen faar sin chance i dag.
13/9 BT: Rock'n'roll mareridtet er over os.
13/9 Pol: Dette er Rock'n'Roll.
14/9 AB: Der rokke-rulles videre på søndag.
14/9 EB: Opvisning paa søndag af forbudte danse.
14/9 BT: Svenskerne vil se dansk rock'n'roll.
15/9 BerlT: Rock'n'Roll - er det noget for os?
21/9 EB: Saa er Rock'n Roll-filmen i Norge: Store skarer unge i kamp mod politiet.
22/9 Pol: Rock'n Roll-ballade i Oslo.
22/9 Pol: Saa rokker og ruller vi i aften.
24/9 AB: Rock'n roll slippes løs i KB-Hallen.
25/9 AB: Rock'n Roll breder sig som en præiebrand.
29/9 SocD: Først rock'n'roll bagefter kommer forargelsen.
30/9 NatT. Rock'n'roll feberen over USA og Europa.
30/9 Pol: Rock'n'roll - det er jo bare livsglæde.
2/10 Pol?: Rok og rul.
4/10 BT: 4300 skal i aften ud og rokke-rulle.
4/10 BT: Fjernsynet skræmt fra at vise Rock'n'Roll.
4/10 SocD: Fjernsynet tør ikke vise rock'n'roll.
5/10 BerlT: Rokkende KB-Hal. (2. udgave).
5/10 BerlT, "Mere Rock", råbte de unge - politiet maatte trække stavene. (2. udgave).

5/10 EB: Kuffertfabrik angrebet af rock and roll-feber.
5/10 EB: Ekstase i KB Hallen. 43 mill. amerikanere skal se københavnske rock'n'roll-optøjer.
5/10 EB: Politiet overvejer begrænset forbud!
5/10 Pol: Den store rock'n'roll-galskab sejrede.
5/10 SocD: "Danselærerne advarede blot mod rock'n'roll -".
6/10 AB: Rock'n'roll-kaos i København.
6/10 BerlT: Politiforbud mod flere rock'n'roll stævner paa Frederiksberg.
6/10 EB: Angst for storopløb af Københavns bisser bag rock-roll forbudet.
6/10 EB: Rock, rock, rock - mer' end nok.
6/10 KrD: Politiforbud mod Rock and Roll.
6/10 Inf: Offentlig "Rok og rul" forbydes.
6/10 L&F: Politiet forbyder "rokke og rulle" opvisningerne.
6/10 NatT: Rok og rul forbudt, tre stævner er aflyst.
6/10 Pol: Rokke og rulle bølleoptøjer.
6/10 SocD: R & R lider charlestons skæbne på Frederiksberg.
7/10 Pol: Rok og rul, en ventil for kedsommeligheden.
7/10 BerlT: Rock'n'roll-forbud.
7/10 AB: Galt alligevel.
8/10 BerlT: Farlig morskab.
8/10 BT: Tag det køligt, Ib -
8/10 Inf: Forbud.
8/10 NatT: Forbud - for engangs skyld.
8/10 SocD: Fredeligt når jyder rokker.
8/10 SocD: Danseskole trodser rok og rul-bandbulle.
10/10 SocD: Hvad er Rock'n'roll?
10/10 SocD: Rend og hop og frisind.
15/10 AB: Rockballaderne laves ikke af tilskuerne.
15/10 AB: Rock'n'roll på A.B.C.-Teatret.
15/10 BT: Rokke-bøllerne vil blive bekæmpet med haard haand.
15/10 Dem: Jeg er ikke færdig med rock and roll -
15/10 Dem: To rock-forestillinger i Århus, så var det slut.
15/10 EB: Rokke-bøller.
15/10 Pol: Rokke-bøller til angreb mod politi i Aarhus og Randers.
15/10 RaAA: Politiet i Randers i kamp med 300 rock'n roll-dansere.
15/10 SocDRa: Politi måtte rydde gaderne efter rock'n roll i Randers.
15/10 SocDRa: Rock'n roll - ikke andet end fup.
15/10 SocDRa: I Aarhus slog man bilerne i stykker.
15/10 AarhSt: Folk hjalp bøller mod 35 betjente, der trak stavene.
15/10 AarhSt: Rock'n roll set indefra.
16/10 AB: Frederiksberg forbudspoliti arbejdsløs, da rock blev succes som - revyparodi.
16/10 Pol: 15-aarige Inge mener ikke, Rock'n'Roll er noget for "de gamle".
16/10 AarhSt: Bladenes skyld.
17/10 BT: Børge Kisbye afblæser rock'n'roll-stævnerne.
17/10 EB: Børge Kisbye giver nu op.
19/10 LøFaFT: Nykøbing F. lod sig ikke hverken rokke eller rulle ud af sin ro.
19/10 LoFaFT: Faa akute tilfælde af rockiatitis.
20/10 Pol: Ny rock'n roll-ballade i Aarhus.
20/10 Pol: Rok og rul-helten fik kløe.
20/10 AarhSt: Forsøgte optøjer ved missionshus.
25/10 BT: Rock'n'roll som dansk film.
26/10 SocD: Rulleforretningerne holder en lille pause.
27/10 EB: Derfor er de saadan: Hele rock'n roll-ungdommen gaar amok af lutter fritid.
28/10 NatT: Rock'n'roll før pausen.

1957

5/2 DN: Kostede rock'n'roll balladen 40 kroner?

7/2 DN: Mystisk erklæring i rock'n'roll-sagen.
7/2 DN: Rock'n'roll ... Rend og hop!
10/2 DN?: Filmfotograf dømt for gadeuorden ved rock'n'roll-stævne.
4/4 Pol: Ved jazzklub-sæsonens start: Eksistentialismen gaar igen i København.
5/8 BerlT: "Rock Around the Clock" i Bristol og Platan.
6/8 AB: 20-årig pige anfører for 30 anderumper.
6/8 BerlT: Rock'n'roll-optøjer ved Tivoli i aftes.
6/8 EB: Indgreb over for rock'n roll-film, hvis uroen fortsætter.
6/8 L&F: Rock and roll-ballade i aftes.
7/8 BerlT: Fra gadeoptøjerne i aftes.
7/8 BerlT: Nye gadeoptøjer paa Strøget og Raadhuspladsen.
7/8 EB: 29 bøller for retten. Der rejses hastesag.
7/8 EB: Uroen kan blive dyr.
7/8 L&F: Uroligheder i aftes på Strøget og Rådhuspladsen.
8/8 BerlT: Raadhuspladsen ryddet flere gange.
8/8 BerlT: Politiet og bøllefrøene.
8/8 EB: Anderumperne rokkede og blev rullet af politiet.
8/8 EB: Politidirektøren besvarer nærgaaende spørgsmaal: Politiledelsen vil i dag planlægge en ny strategi.
8/8 L&F: Man bagtaler ungdommen.
8/8 L&F: De 16 anholdte efter spektaklerne på Strøget for retten på stribe.
8/8 L&F: Samtale med seks "farlige unge".
8/8 L&F: Læderjakke-ungdom eller Danmarks fremtid.
8/8 SocD: Ballade igen i aftes men den blev holdt nede af et stort politiopbud.
9/8 BerlT: Betjent slaaet ned under sammenstød paa Strøget i aftes.
9/8 EB: Rystende billede af rock-bøllers raahed oprullet i retten -!
9/8 L&F: Var det nødvendigt.
9/8 SocD: Balladen i gaden.
10/8 BerlT: H. L. Lembourn: Amerikansk feber.
10/8 L&F: Bøller eller hvad?
11/8 L&F: Der er andre ungdomsproblemer.
16/8 EB: 49 "anderumper" til parade i dag i retten.
16/8 EB: Hundrede "anderumper" udenfor domhuset.
16/8 EB: Kun én "anderumpe" ville ikke modtage bøden i dag.
17/8 BerlT: Ynkværdig parade af urostifterne i byretten.
17/8 L&F: "Læderjakkerne" var alle pæne unge mennesker.
17/8 SocD: De urolige unge viste pæn optræden i retten.
18/8 L&F: Klø alene gør det ikke - siger politiet om sidste uges Rådhuspladsepisoder.
18/8 SocD: Klø alene gør det ikke.

1958

14/4 Pol: Arséne Lupin contra Tommy Steele.
14/4 DN: Steele-feberen sætter atter ind.
15/4 DN: Ekstase-rok og rul med Steele.
15/4 EB: DSB glemte, at 7000 unge skulle hjem fra Tommy Steele-koncert.
15/4 Pol: Rokkende Tommy, hvinende piger.
16/4 BT: Tommy Steele-feber.
16/4 BT: Kom for sent, saa og sejrede.
17/4 AarhSt: De kommer over det.
18/4 Dem: Tommy Steele mødt med stormende begejstring -
18/4 AarhSt: Politistavene maatte i brug efter Tommy-Steele-aftenen.
18/4 AarhSt: Oh ungdom, som vil bedrages: Hans eneste talent er haaret og smilet.
18/4 AarhSt: Interview med Tommy Steele.
18/4 AarhSt: Ikke kold bøf til Tommy -
28/4 AB: Er fulde af musik og godt humør.
7/5 AB: Støjmåler som dommer i rock-konkurrence -

1959

31/8 BerlT: Politi i kamp mod rock'n'roll drenge.
31/8 DN: Vilde rock and roll-optøjer paa Bellahøj.
31/8 Pol: Politi kæmpede i timer mod rok og rul-optøjer.

1960

18/6 Akt: Vandt rockslag med 7000 tilskuere.
12/8 EB: Klø i luften på Vesterbro. Parkdansen i fare efter stor tumult i aftes.

1961

1/5 BT: Solby får en plads i solen.
26/5 EB: Fredelig parkdans afløst af ny stor batalje på Vesterbro i nat.
27/5 EB: Politiet på Vesterbro forbyder parkdans.
30/5 EB: Giv dem med brandslangen.
31/5 BT: Masse-anholdelser i vente. Stort politi-apparat forberedes, når parkdansen - trods alt - fortsætter.
2/6 BT: Bøllerne blev lammet efter 80 anholdelser.
2/6 EB: Ophidsede politifolk glemte ordren om at optræde korrekt.
5/6 EB: Ekstrabladet og krigen i Enghave.
8/6 EB: Stilfærdige park-bøller fik bøder i Byretten.
9/6 EB: Flere breve om krigen i Enghave.
10/6 EB: Når selvrespekten angribes.

1962

1/6 EB: Elektrisk aften i Mercur.
2/6 EB: I aften kåres Danmarks Cliff Richard.
4/6 EB: Den danske Cliff Richard fik kæmpe-succes.

1978

13/12 1978 - 13/6 1979 AvFy nr. 6-12: Rock Nalles Erindringer 1-5.

1979

12/6 Inf, H-J. Nielsen: Madonnaens lokker og den behårede tand.
30/6 Pol, M. v. Eyben: Da modetrippet var blodig nutid.

(Artikler, hvis betydning for udarbejdelsen af bogen har været mere perifer).

1956

5/10 Pol: Sovjet advarer mod rock'n'roll. (notits)
6/10 Pol: Politiforbud mod rok og rul.

1957

10/2 DN: Politiundersøgelse mod filmfotografen.
17/7 SocD: "Læderjakker" må feje gade som straf for bølleterror og hensynsløs terror. (notits)
26/7 SocD: Tåregas mod "læderjakker" i Poznan. Grupper af støjende unge standsede sporvogne og biler...
28/7 DN: Ungdomsbanderne resultat af efterkrigstidsnervøsitet.
31/7 Inf: Rok og rul-begejstring i Moskva.
1/8 DN: "Læderjakkerne" går i aktion mod politiet.

2/8 DN: Politiappel til publikum under "hyrevognskrigen".
4/8 DN: "Læderjakker" på Langeland.
4/8 DN: Læderjakker.
5/8 DN: Skyderi mellem politi og læderjakker - taxa ramt.
5/8 DN: Ungdomsbander terroriserer New York og politiet.
5/8 L&F: Mandagens film: Bristol premiere på "Rock Around The Clock".
5/8 Børs: Dagens premiere: "Rock Around The Clock".
6/8 Inf: 20årig børneplejerske anførte rok og rul balladen i nat.
6/8 DN: "Læderjakker" i aktion.
6/8 DN: Vilde bølleoptøjer ved Tivolis indgang.
6/8 DN: USAs politi kan ikke klare læderjakkerne.
6/8 BerlT: Musik - og - danse - skæg.
7/8 Inf: "Anderumper".
7/8 Inf: Læderjakkerne - frække i flok, men fejge alene.
7/8 DN: Politi med stave mod bøllerne og piger på Strøget.
7/8 DN: Lad politiet ordne bøllerne.
7/8 BerlT: Gadeoptøjer igen i aftes på Strøget. (1. udgave)
8/8 Inf: Optøjerne i nat.
8/8 DN: Nye urolige rockoptøjer.
8/8 DN: Storkrig mod ungdomsbanderne i New York.
8/8 DN: Alarm i New Yorks politi: Mordbølge blandt de unge.
8/8 BerlT: De første urostiftere omgående for retten.
9/8 DN: "Læderjakkerne" overfaldt betjent.
9/8 Inf: Politiet lod ungdommen rokke i fred - og der var kun lidt uro.
9/8 Inf: Rock'n'roll i Kreml.
10/8 BerlT: 2 anholdelser på Rådhuspladsen.
10/8 BerlT: Aldrig har jeg fået så mange tærsk.
10/8 Inf: De keder sig.
10/8 Inf: Anderumpernes baggrund vil nu blive undersøgt.
10/8 Inf: Anderumper og ungdom.
10/8 DN: USAs læderjakke nr 1 på besøg i København.
10/8 DN: New York overvejer udgangsforbud mod unge over 18.
10/8 DN: Regn besejrede læderjakkerne.
10/8 DN: Sølle rockbølle grædende i retten.
11/8 DN: Den "farlige ungdom tør ikke stå alene.
14/8 BerlT: 3 negre skudt mens 4000 jublede (under RR koncert i USA).
16/8 Inf: Anderumpernes parade i Københavns byret. I dag havde de ladet læderjakken blive hjemme.

1958

2/4 DN: Amazonindianerne og rock'n'roll-bøllerne studeres.
13/4 DN: Skolekomedie førte til guitarorkester. Eller hvordan Tommy Steele baktusser kan gribe om sig.
15/4 BT: Tommys triumftog er begyndt.
16/4 DN: Tommy Steele opfører sin Prinsesse Toben version.

1959

31/8 Pol: Politiet anholdt 21 under store rok og rul-optøjer. (2. udgave)
4/9 Pol: 60-årig i spidsen for balladem agerne.
5/9 Pol: Klage til politiet, fordi en dreng blev bidt under optøjer.
29/9 Pol: 21 i retten efter rok-rul-balladen.

1960

10/8 Pol: Skæg og sjov med rock-boys på Dyrehavsbakken.

1961

26/5 BT: Bølleoptøjer efter parkdans i aftes.

29/5 EB: Politi med hunde dæmpede nye optøjer på Vesterbro.
30/5 EB: Nye bølleoptøjer spredt på rekordtid.
30/5 BT: Bøller går til angreb mod politistation.
30/5 BT: Forbud mod parkdans. (læserbrev)
31/5 EB: Politiet ønsker fast bølle-udrykningshold.
1/6 EB: Civilklædt politi sættes nu ind mod bølleoptøjer.
2/6 EB: 79 anholdt under uhyggeligt politislag i Vesterbros gader.
2/6 EB: Politiet fordømmer selv metoderne.
2/6 EB: Fin start - trist afslutning.
2/6 EB: Politislaget.
2/6 EB: Parkdansjustits.
2/6 EB: Aldrig på dansepladsen.
2/6 EB: Sådan blev de klaret.
3/6 EB: Gredsted vil lade de mange anholdte slippe uden bøder.
5/6 EB: Jacob Gade i spidsen for tidens popmusik. J. Ingmann og Elvis på 2.-3. plads.
6/6 EB: En dansker er villig til at dø af nysgerrighed. Selvfølgelig provokeres vi.
7/6 EB: Mere om Ekstrabladet og bølleoptøjerne.
8/6 EB: Forståelse er ikke nok.
9/6 EB: Nye tilstande på Vesterbro.
9/6 EB: Fred på Vesterbro.

Interviewer

Båndudskrift af en række interviewer, vi har haft med folk, som på forskellig vis har været involveret i 50'ernes RR-musikmiljø.

26/2 1979: Torben Lodberg.
26/2 1979: Peter Tortzen.
27/2 1979: Peter Abrahamsen.
27/2 1979: Otto Waldoft, Per Trosborg.
28/2 1979: Søren Strømberg.
28/2 1979: Arly Deveril.
28/2 1979: Ivan Haki Haagensen.
1/3 1979: Mogens Petersen.
1/3 1979: John Friis, Teddy Edelmann.
1/3 1979: Greta Kisbye.
2/3 1979: Peter Plejl.
2/3 1979: Birger Gylling.
3/3 1979: Dan Turèll.

INDEX

Indeholder alle personnavne, skandinaviske stednavne samt centrale begreber, som indgår i bogen. Alle pladetitler – dog undtaget de, der er nævnt i minilex-diskografierne – er også medtaget. *-markeringer henviser til illustartioner. **Fede typer** henviser til sider, hvor emnet/begrebet omtales mest indgående.

Aakjær, Bent 139
ABC-revuen 110f
ABC-teatret 110f, 113, 116f, 193
Abrams (Abrahamsen), Peter 126, 131, 136, 140, 142, 143f, 145f, 147, 184, 187, 197, 216*f
Afholdsbevægelsens Ungdom 139, 211
Afterbeat 80, 88, 91, 118
"A Handfull Of Songs" 86ff, 144
Alberts, Tony 222*
Alkjær, Ejler 31, 41, 43ff
"Altid Ballade" (film) 63ff
Amatørisme 125, 141, 159, 165, 192, 206, 209ff
Amatørkonkurrence 116, 132, 137, 138, 139, 141, 178, 181
Andengenerations grupper 125, 132, 168, 192
Andersen, Hans 232
Andersen, Karl 182
Andersen, Ole 226
Anderumpefrisure 69, 148, 154
Andreasen, ("Little") Freddy 170, 227, 233
Andreasen, John "Stygge" 229
Anka, Paul 97, 186
Arbejderklasse (def.) 17
Arbejdernes Radio- og Fjernsynsklub 35
Arnold, Robert 101, 111
Asmussen, Mogens 225
Asmussen, Svend 113
Atlantic 82
Auken, Kirsten 59
Autentisk musik 196, 209f

Bak, Vivi 187
Ballard, Hank, And The Midnighters 92
Barnerolle 60f
Bay, Palle "Hvirvel" 226
Beatles, The 168, 172, 214
"Be-Bop-A-Lula" 86f, 97
Belafonte, Harry 175, 187
Bellahøj Friluftsscene 126, 140, 142f, 154, 161, 164
Bell, Freddie, And His Bellboys 127
Berndorff, Ole 218, 229*, 235
Berry, Chuck 82, 83, 87, 93, 94, 95, 97, 99, 131, 135
"Beth's Rock Blues" 135, 144
Biker, Pedro 39
Billberg, Rolf 113, 224
Biografer 27, 48f, 67f
Bispebjerg Bio 144
"Blackboard Jungle" (film) 49, 81, 99, 126f
Black Devils, The 170, 187, 217*f
Black, Jørgen 158
Black, Lars 231
"Blueberry Hill" 101
Bluegrass 80, 85
"Blue Hawaii" (film) 99
Blues 80f, 87f, 92, 118, 135
"Blue Suede Shoes" 86f, 94, 101
Blå Betænkning, Den 22
Boligforhold 56f, 74
Boogieperiode 87f
Boogie Woogie 84f, 89f, 118, 135
Boone, Pat 97, 131, 135, 157
Boris, John "Buzzy" 222*, 231*, 233
"Born Too Late" 144
Brandenburg, Otto 126, 142, 143f, 145f, 152, 171, 175ff, 176*, 177, 178, 180ff, 183f, 184*, 186f, 188*f, 189*, 218*ff, 224, 225, 235
Brando, Marlon 49, 69
"Brazil" 172
Breakperiode 87f
Bregnbak, Tom 226
Brint, Torben 230
Bror Kalles Kapel 35
Brown, Roy 92
Burns guitar 172
Bødtker, Katy 35
Børling, Kjeld 231
Børnebogsprisen 46

"Calypso" 172, 183
Campeotto, Dario 186
Capitol 82, 96f, 101
Cash, Johnny 131
Censur 83, 145
Checker, Chubby 171
Chess 82, 97, 101
Chords, The 101
Christensen, "Bas"-Benny 217*f, 224
Christensen, Bjarne "Little Christer" 217*f, 224
Christensen, Erling 235
Christensen, Jørgen "Træfod" 232
Christensen, Tonny 225
City-blues 80
Cliffters, The 51, 53*, 126, 138, 139, 142, 170, 172f*, 174, 177, 178, 179*ff, 181*ff, 186*f, 192, 193, 198, 220*f, 227, 228, 232, 235
Club Pigalle 137
Cochran, Eddie 83, 97, 99
Collegerock 83
Columbia 82, 96
"Come Back Baby" 83
Comets, The, se Haley, Bill
Como, Perry, -shows 40, 131, 198
Comstock, Bobby 83
Conover, Willis 100
Constantine, Eddie 49
Country & Western 80ff, 84f, 92, 97, 153
Country-musik 80ff, 131
Cover version 81, 118, 143ff
"Crazy Man, Crazy" 81, 97, 100
Crazy Rock Boys 125, 134*, 135, 136, 138ff, 143f, 146f, 148, 149, 149*, 151*, 200, 202, 221f*, 229, 235
Crooner stil 83f, 95, 175

Dacapo 100
Daimi 182
Dalum, Preben 231
"Dance With Me Henry" 92
Danish Sharks, The 138, 170, 172f, 174, 180, 182, 187, 222f*
Danmarks Kommunistiske Parti 14
Danmarks Radio (DR) 31, 33ff, 39ff, 73, 100, 105, 122, 124, 131, 134, 145f, 166, 182f, 193f
Dansehallen, se Kødbyen
Danseringen 105, 124, 138
Dansetten, Tivoli 100, 104, 105
Dansk Discophil Forening 33
Dansk Familieblad 186
Dansk Grammofonpladeforlag 96
Darin, Bobby 83
Dean, James 49, 69, 148, 204
Decca 81f, 96, 97, 100f
"Den gyldne guitar" (film) 99
De Unges Gladsaxe 141
Devantier, Preben 221, 229f
Deveril, Arly 136, 146, 149, 150*, 221, 222*
Discjockey 39
"Django" 170, 175, 181
Domino, Fats 83, 90, 99, 101, 120, 131, 233
Donegan, Lonnie 131, 216
"Don't Ask Me Why" 86ff
"Don't Be Cruel" 83
"Don't Knock the Rock" (film) 99
Dot 96ff
Down beat 80
Drifters, The 132, 170, 174, 233
"Duke Wore Jeans, The" (film) 99, 101
Dyrehavsbakken 138, 142

Edelmann, Teddy 125, 149, 160, 199, 207, 227, 231*, 233, 234*
Eden Bar 138 (se også Jomfruburet)
EEC 8, 11
EFTA 8, 11
Ekspressiv leder 59
Ekstase 95, 102ff, 107, 111, 122f, 128, 152, 158ff, 212
Elniff, Jørgen 117
EMI 96, 100
Ences, Olle, Orkester 109
Enghaveparken 126, 133, 137, 139ff, 150, 154, 155, 163, 189, 211, 221, 230, 231, 233
"En Håndfuld Musik" 144
Erik og Marion (Bergen) 223f
Essex 82

Fabian 83
Faderrolle 59f
Falkonercentret 180
Familiejournalen 46f, 186
Fanklubber 186ff, 193
"Farlig Ungdom" 48
FDF 27f
"Fem På Stribe" 183
Fender-guitar 172
Figaro 138
Fill-ins 87ff
Film 32, 48f, 68, 73, 76, 183f
Filmblokaden 48, 99, 131, 134
Filmjournalen 47, 185f, 187
Filmuroligheder 127ff
Finderup, Palle 223
Five Danes 224
"Flaming Star" (film) 99
Folkemusik 80
Folkeskole 17ff
Folkets Hus, Enghavevej 106f
Forbrugerisme 14, 54, 74f
Fordsmann, John 231
"Forelsket i København" 183
Four Jacks 144, 175, 218, 225
Freedie-boy 146
Friis, John 221, 227, 233f, 234*
Førstegenerations grupper 125, 132f

Gamst, Jørgen 232
Gellin, Herman 109, 121
Getz, Stan 114
"G. I. Blues" (film) 99
Gibson-guitar 172
Gillespie, Dizzy 114
"Girl Can't Help It, The" (film) 99
"Girls Girls Girls" (film) 49
Glindemann, Ib, Orkester 106*, 109f, 112, 113, 117f, 120, 122, 152, 175, 218, 224, 225f, 230
"Go, Johnny, Go" (film) 99
Golden Strings, The 222
"Good Rockin' Tonight" 83, 92
Gospel 82, 84f
Grammofonbogen 185
Grammofonføderaationen (IFPI) 37f, 100

Grammofonplader:
78rpm, 45rpm, 33rpm 32ff, 38f, 41ff, 42*, 73
indspilninger 96f, 112f, 119, 126, 135, 143ff, 174, 180ff, 193
indspilningsteknik 144ff
pladestudier 118f*, 144f
salgstal 144, 181f, 183
udenlandske pladeindspilninger 96f, 166
"50 Grammofonstjerner" 185
Granberg, Per "Elvis" 157
Grane, Jens 28
Grauengaard, Jørn, Orkester 182
"Great Balls Of Fire" 86ff, 94
"Great Pretender" 86ff
Gredsted, Sven 139
"Green Door" 150
Gudman, Ken 223
Gutenberghusundersøgelsen 48, 57
Gylling, Birger 141, 158, 170, 171, 176, 227*, 229*

Haagensen, Ivan Haki "Melvis" 130, 135, 144, 147, 151, 152, 160, 162, 164*, 169f, 174, 187, 189, 193, 200, 202, 204, 229*
Haki Melvis and His Rock'n'Roll Boys 229
Halberg, Jesper 229
Haley, Bill 41, 81f, 86ff, 92, 93, 95, 97, 98*, 99ff, 118, 119, 120, 123, 126f, 131, 134, 149, 222
"Hallo" 101
Hampton, Lionel 161
"Hand Clap" 135, 144
Hansen, Henry, Spillemandskvartet 35
Hansen, John 231
Hansen, Per Møller 218, 231
Hansen, Wilhelm, Musikforlag 100f
Hartung, John 217, 224
Heartbreakers, The 217, 224
"Heartbreak Hotel" 86f, 97, 112, 119
Heile, Thomas P., Ungdomshus 137, 154
Hein, Hugo 233
Heinild, Svend 56, 64
"Hello, Mr. Twist" 177, 182
Helsinge Showmen 224*f
Henningsen, Nan 59, 61
Henriksen, Bruno, Orkester 140
Hertz, Erik 229
"Hestesko" 101
"Highland Rock" 112
"Highschool Confidential" 87, 99
Hillbilly 80, 85
Hjemmet 41, 42*, 46f, 50*, 52*f
Hjorthøj, Otto Sparre 228
Hjorting, Jørn 39, 183
HK-baller 140
HMV 96f
Holly, Buddy 82f, 131, 135, 233
Holtzborg, Jørgen 233
Honorar 115, 140ff, 180
Hot Boys, The 225
Hot Club 126, 138, 141, 154, 229, 234
"Hot Dog Buddy, Buddy" 101
"Hound Dog" 83, 87, 150, 163
"How Wonderful To Know" 181
Hænge, "Sorte"-Poul 227
Hænning, Gitte 186
Höffner 133, 172
"Hård Ungdom" (film) 99

Idoldyrkelse 163, 165, 184ff, 189f, 193
"I'll Be Home" 97
Image 178, 185
Imperial 82
Impresario 140, 142, 177f
Improvisation 89f, 120, 135
Imudico 100f
Indstudering 118f, 134ff
Instrumental leder 60
Internationale Radiokonvention, Den 37
International Rock Club (IRC) 187, 218, 224
Islev Bio 138, 141, 144, 227
Islev Club 138, 141, 154, 234
"It Knock Down In My Head" 143
"It's Twistin' Time" 182
"I Want You, I Need You" 86ff
"I Was The One" 97

Jack & Joes Danseinstitut, se Hot Club
Jacobsen, Per 230, 235
"Jailhouse Rock" 86ff, 94, 144, 163
"Jailhouse Rock" (film) 99
"Jamboree" (film) 99
James And His Jamesmen 125, 135, 143f, 192, 225*
Jarnbo, Per 227*f
Jazz 37, 80, 113, 118ff, 123, 131f, 132, 139
Jensen, Bjørn 232
Jensen, Carl Erik 226
Jensen, Frank 218
Jensen, Inge Birte 158
Jensen, Ib "Rock" 103*, 106*, 109, 110, 111*, 112ff, 115*f, 118, 119f, 140, 142, 143, 152, 187, 224, 225f
Jensen, Jørgen 226
Jensen, Parly 235
Jingles, The 226*
Jitterbug 105, 106f, 109, 137, 140
Joffe, Sally 140, 142, 178
Jolson, Al 95
Jomfruburet 138, 220, 228, 229
Jordal Amfiteater 140, 157
Jordan, Louis 114
Joshua's Skiffle Band 216
Jukebox 33, 43f, 67, 138
Jørgensen, "Bas"-John ("Sugar") 146, 221f*
Jørgensen, Jac., Musikhandel 172
Jørgensen, Jørgen 18
Jørgensen, Niels Erik Fobian "Fobber" 228

Kabaretorkestret 35
Kammeratskabsgruppen 66ff, 156, 203, 204f
Kampagnen mod Atomvåben 13, 76
Kappel, Vagn 34f
Karakteropdragelse 19ff, 45
Karusell 146, 216
KB-hallen 28, 100, 106f, 109, 112, 115f, 120ff, 140, 158, 193
Kenton, Stan 113
Kernefamilie 55f, 57, 71, 75
Keyrockers, The 170, 172, 226*
Kildevældskirken 144
"King Creole" 143f
"King Creole" (film) 99
Kirketerp, Jørn 170, 227*f
Kisbye, Børge 105ff, 107, 109f, 111, 113, 116, 121, 123, 135, 138, 147, 156, 157, 165, 221, 224, 225, 231, 235
Kisbye, Erik 106*
Kisbye, Greta 105, 116, 158
Knudsen, Erik 229, 232
Kofoed, Lars 199, 220*f, 230
Kohn, M. 62f
Kold krig 12ff, 73, 93, 212
Koncertprogram 106f, 108f
Konservative Folkeparti, Det 22
Kontrakt 110, 113, 141, 144
Koreakrigen 10, 13
Kragh-Müller, C. C. 61
Kreativ opdragelse 22f
Kringles Rockband 192, 226f
Kristensen, Kaj 231, 233f
Kristensen, Reimar 170, 220*f, 232, 233f, 234
Kryger, Christian 32, 61
Kulørte Debat, Den 13, 44, 46, 48, 212
Kvindernes Alkoholfri Forening 233, 235
Kystens Perle 231
Københavnerkroen 138, 234
"Københavner Rock" 113
Kødbyen, Dansehallen 105, 113, 118, 126, 132, 135, 138f, 147, 154, 157, 163, 202, 211, 220, 221, 225, 229, 231f, 233
Kørnings Kvartet, Tage 227, 233
Kørning, Tage 231*, 233, 234*

Larsen, Mogens Max 228
Larsen, Steen 227, 234
Lauring, Kjartan 224
Lawaetz, J. F. 122, 146
"Leather Jacket Motorcycle Rider" 175
Leisner, Otto 35, 40, 131, 146
Lertoft, Gorm 218
Levin, Inge 114
Lewis, Jerry Lee 82, 86, 87, 89f, 94, 95, 97, 99, 131, 135, 149, 150, 203, 216, 222, 233
Liberty 97
Lind, Mogens 35, 145
Lindén, Jan 229
Lindegaard, Erik 228
Lippert, Eva 103*, 109
"Listen To My Heart" 170
Little Freddy And His Rockboys 170, 177, 227, 229, 234f
Little Gerhard 157
Little Richard 80, 83, 86, 89f, 97, 99, 131, 144
"Live It Up" 97
Lodberg, Torben 139
London (pladeselskab) 96, 97
"Long Tall Sally" 86f, 94, 172
"Love Me Tender" (film) 99
"Loving You" (film) 99
"Lovin' Up A Storm" 94
Læderjakke 110, 115, 129, 148, 155f, 157, 161
Lærlingelov af 1956 25
Lønkageteori 10, 12

Madsen, Stig "Rocking" 232
Mannering, Preben 231
Mariendalskirken 144
Marienlyst 231
Marshall-hjælp 8f, 14, 81
Marvin, Hank B. 170, 172
McCarthyisme 13
"Med knyttede næver" (film) 99
Medley Swingers, The 138, 142, 170f, 176, 178, 182, 183, 192, 227*f, 229, 232
Medows, The 170, 177, 182, 192, 228*
Melvis, se Haagensen, Ivan Haki "Melvis"
Melvis Rockband|And His Gentlemen 126, 132, 133*, 135, 137, 140, 141*, 143*f, 146, 148, 169f, 172, 174f, 182, 187, 192, 193, 198, 200, 228ff, 229*, 234, 235
Mercury 82
Metronome 144
Middelklasse 17 (def.) passim
Mikkelsen, Keld "Mikkel" 222
Mikrofonprøve 35, 145, 194
"Mine tossede drenge" (film) 183
Mini Crazy Rock Boys 189f
Minstrel 95
Moderrolle 58f
Mortensen, Niels Jørgen 233
Mortensen, Ole Ahrensberg 228
Motte, Bjarne de la 221
Moulin Rouge 180, 222
Mr. Rock 230
"Mr. Rock'n'Roll" (film) 99

Mulvad, Johannes 35
Musikrevue 97, 98*, 118, 123, 212
"My Heart And I" 181
Mylius, Jørgen 39
Mørks Musikforlag 96f, 100f

National Scala (Arena Dancing) 106f, 109f, 110*, 114f, 193, 231, 235
NATO 13, 48, 81, 147
Nazisme 13, 129, 212
Neesgaard, Ole 109, 121, 123
Nielsen, Benny 221
Nielsen, Hede fabrikker A/S 96f
Nielsen, Ole "Rookey" 232
Niller 126, 140, 143f, **230**, 232
Nina & Frederik 183, 186
Nordisk Polyphon 96, 98, 112, 114
Nye danseorkester, Det 35

Odd-Fellow Palæet 112, 119
Odeon 112
OEEC 8
Olesen, Niels Erik 60, 65
Olesen, "Skæve"-Per 222, 225
"Only You" 86ff
Opdragelsesmetode 63ff
Opdragelsesværdier (primær socialisation) 61ff, 73ff
Orkesterforeningen 113, 141f

Palsbo, Susanne 35
Paramount 82
"Pas På!" 112
Passer, Dirch 110, 111*, 112
Payola-skandale 83
Pedersen, Freddie 222
"Perfidia" 170
Perkins, Carl 82, 86, 97, 101, 123
Petersen, Jan 174, 220*f, 231f, 234
Petersen, John(-ny "Reno") 224
Petersen, Leif 227*f
Petersen, Keld 110, 112
Petersen, Mogens "Django" 141, 163, 170, 181, 198, 220*f, 230, 232, 235
Petersen, Teddy 34f
Philips 96, 100, 113, 144, 177, 182
Pigtrådsmusik 39, 170ff, 209ff
Place Pigalle 138
Pladeboykot 131, 134
Pladeindustri 80, 82f, 143ff
"Pladeparade" 40, 131, 146
Planck, Preben 229, 232
Platters, The 86, 127
Plejl, Peter 107, 110, 113, 114*, 115, 117, 148, 231
Plejls Orkester, Peter 106, 109, 112, **113f**, 118f*, 140, 142, 143, 226, 231, 235
Politiets Ungdomsklubber (PUK) 126, 136, 138f, 211, 231
"Politi Rock" 111f
Poulsen, Svend Aa. 35
Presley, Elvis 70f, 81f, 83, 86f, 92, 93, 95, 97, 99, 101, 116, 118, 119, 131, 134, 144, 152, 157, 186f, 188*, 203, 216, 222, 225, 230, 233, 234
Pressen 118, **120ff**, 126f, **129f**, 140, 148, 152, 155f, 158f, 160, 194, 202, 204, 211ff
"Prinsesse for en dag" (film) 184
Professionalisme 177ff
Puggaard-Müller, Bjørn 110, 112
Pye 100

Quals Musikorientering 183

Racefordomme 80f
Race-music 80f
Radikale Venstre, Det 22
Radio 32ff, 43f, 54, 80f, 82, 83, 100, 145f
Radiohuset 144
Radioloven 34, 39
Radio Luxemburg 39, 100, 131, 153, 166
Radio Mercur 34, 36ff, 43f, 100, 131, 134, 146, 166, 182f, 194, 216, 217, 221, 226, 228, 233
Radiorådet 34, 39
Radiosymfoniorkestret 35
Radioudsendelser 34ff, 37ff
Radiounderholdningsorkestret 35
Ragtime 85, 90
Rahbek, Ole 229*
Rasmussen, Bent 229
Rasmussen, Finn Tony 224f
Rasmussen, Gert 229*
Rasmussen, James 125, 135, 144, 187, 218, 225
Rasmussen, Ole 198, 220*f
Rastenni, Raquel 35, 198
Ravens, The 92
RCA-Victor 82, 96f, 101
Ready Rockboys, The 125, 139*, 146, **231*f**, 233
"Rebel Rock" 97
"Rebel Without A Cause" (film) 49, 148, 204
Reimar, Johnny, se Kristensen, Reimar
Reklamer 32, 49ff, 73
"Reno-Brødrene" (film) 99
Repertoire 134ff, 147
Retsforbundet 22
Rhytm & Blues 80, 81ff, 83f, 85, 92, 94f, 96, 118, 153
Richard, Cliff 132, 170ff, 186, 203, 210, 217, 221, 224, 228, 232, 233, 234
Riff 87, 89f, 118
"Rip it Up" 144, 163
"Rock All Night Long" 92
"Rock Around The Clock" 81, 87, 90, 97, 101, 104, 126f
"Rock Around The Clock" (film) 49, 81, 99, 121, **126ff**, 156, 161, 204, 211
"Rock Around The World" (film) 99
Rocke-Pelle 157
"Rockin' Through The Rye" 101, 112
"Rockin' With Svend" 113
"Rock Me Mama" 112
Rock'n'roll:
-bal **136**, 138, 140, 143, 147, 148, 152, 156, 158, 162ff
-begreber 79, 81, 83, 85, 92, 122f, 126, 130, 148
blød Rock'n'roll 85ff, **91**, 94ff, 134f, 147f, 149, 171, 206
dans 83, 94, 102ff, 105f, 110, 121, 123f, 149, 157f, 208
dynamik **91**, 118
film 48f, 99, 145, 146
forbud mod - 105f, 109, 111, 121, 124, 130, 146, 203, 211
form **91**, 171
harmonik 87ff, **91**, 171
hård Rock'n'roll 85ff, **91**, 94ff, 140, 147f, 149, 206
instrumentation 80, 88ff, 91, 118, 119, 132ff, 135f, 169f, 172, 191
koncert 100, 105, 131, **136ff**, 140, 147, 152f, 156, 162, 164, 179, 200, 206, 210
-konger 116, 140, 175, 184, 187
-kultur 13, 17, 72, fra 77: passim
-landskamp 138
melodik 87ff, **91**
metrik 87ff, **91**
-mode 110, 113, 123, 147f, 154
noder 100f
-optøjer 102, 105, 109f, 111, 120ff, 123, 127ff, 140, 155, **160ff**, 194, 211f
orkestre 113f, 125f, 147f
-parodi 109, 110, 113, 116f
publikum 82f, 102ff, 113, 122, 128, 135, 136f, 138, 140, 143, 147f, 153ff, 162ff, 180, 192, 206, 210
rytmik 87ff, **91**, 118
-rødderne 80ff
-sangere 114ff
sangstil 88f, **91**, 112, 119, 170f, 207
sceneoptræden 80, 91, 94f, 147, 148ff, 170, 174f, 192, 200ff, 208
tekst 80f, 83, **92ff**, 113, 120, 132, 135
tempo 89, **91**
udbredelse 82f, 96ff, 102f
udvikling 83f, 169f, 196
"Rock Right" 112
"Rock, Rock, Rock" (film) 99
"Rock The Joint" 81
"Rock With The Caveman" 86f
Roklubben Kvik 232
Rolleantagelse 69ff
"Roll With Me Henry" 92
Rookeys, The 170f, 178, 182, 183, 192, 230, **232***
Rosendal, Leif 223*
Rossels Orkester, Eddie 140
Rostvold, Bjarne 218
Rothmann, Jørgen 225, 227*f, 228, 229
RR, se Rock'n'roll
"Run, Samson, Run" 135
Ruziska, Fritz 178
Rydell, Bobby 83

Saddlemen, The 81
"Saints Rock'n'roll, The" 101, 112
Sandner, Wolfgang 94
Sands, Tommy 97
Sardorff, Torben 221, 227*f, 232, 233
Satelitterne 126, 135f, 142, 146, 147, 148, 165, 174, **233**
Scarlets, The 221, 234
Schnager, Henning 221
"School Days" 93, 94
Schønberg, Leif 218
Sedaka, Neil 135
Seefjord, Elise 60f
Semer, John 227
Se & Hør 47, 186f
Shadows, The 144, 170ff, 175, 191, 210, 218, 221, 222, 223, 224, 228, 232
"Shake, Rattle and Roll" 86ff, 92, 97, 118
"Shake, Rattle and Roll" (film) 99
"Sh-Boom" 101
Sigfuss, Elise 35
Sinatra, Frank 88, 95
"Singing The Blues" 97
Skandinavisk Grammophon 96
Skifflemusik 131
Skolelov af 1937 16, 18ff, 22, 30
Skolelov af 1958 21ff, 70
Skougaard, Niels Erik, se Niller
Skov, Hans Jørgen 39
Snakecharmers, The 233
Socialdemokratiet 9ff, 14, 19, 21f, 73
Socialisation 16ff, 44, 54, 65, 70f
primær - 17, 31, 54ff, 61ff
sekundær - 17ff, 27ff, 58, 65ff, 71, 73ff
"Soldaterkammerater" (film) 48, 146
"Soldier Rock" 146
Sonet 96, 112
"Spanish Twist" 182
Specialty 82, 97
"Speedy Gonzales Twist" 182
Spiritual 85
Stangerup, Richard 178, 180, 221
Star Club 169
Statsradiofonien, se Danmarks Radio
Steele, Tommy 41, 47, 82, 86, 87, 97, 98*, 99, 100f, 131, 132, 134, 140, 144, 151, 158, 160f, 200, 204, 225, 228

Steffs Orkester 110, 111, 114*, 231
Stensby, Roald 140, 142
Storyville 96, 216
Strømberg, Søren 177, 223*
Sullivan Show, Ed 95
Sun 82, 97, 101
Svendsen, Jørgen 228
Swing 80, 84f, 132, 135, 139
Swinging Rockmen, The 126, 165, 233, 234
Symboler 76, 205, 207
"Sømand i knibe" (film) 183, 218
Sørensen, Dan 217*f
Sørensen, Henrik Møller 223*
Sørensen, Palle 122
Sørensen, Roland ("Nalle") 234
Sørensen, Volmer 40, 178

Taminen, Gøsta 233
Teddy And Little Freddy And His Rockboys 125, 135, 140, 148, 170, 192, 200, 202, 207, 227, 231, 233, 235
Teddy And The Caravans 227, 233f*
Teddy Bears, The 126, 165, 170, 233, 234
Teddy Rockboys, The 125, 135, 137, 141, 148, 170, 229, 232, 234f
"Teenager Twist" 182
20 Teen-favoritter 185
Tegneserier 44ff, 48, 68, 70f, 73, 75
Tempo 46f, 135, 169, 177, 184, 185ff, 193
"That's What You Get" 181
"Thirteen Women" 97
Thorup, Kirsten 65
Tidsskrift for Radio 36
Tidsskrift for Radio og Fjernsyn 35
"Tiger Milk" 170
Timmermann, Helge 104
Ti vi ka' li' 39, 183, 194
Tivolis Koncertsal 40, 180
To gange Søren 220
"To lys på et bord" 175, 181, 188
"Tom Dooley" 144
"Tommy Steele spiller op" (film) 99
"Tommy Steele Story, The" (film) 99
Tono 96f, 113
"Too Much Monkey Business" 87
Tortzen, Peter 160, 233
Triviallitteratur 46, 48
Trosborg, Per "Ivan" 224
Tschicaja, Uno 223*
Turner, Joe 92, 93, 99, 118
"Tutti Frutti" 97
TV 32f, 40f, 48, 54, 82, 83, 131, 145f, 182f, 193f
TV i Tivoli 40, 146, 177, 178, 183
"Twilight Time" 175, 188
Twist 83, 171, 175ff, 182
"Twist Around The Clock" 182
"Twistin' Patricia" 177, 182
"Twist Till The Cows Come Home" 182
Tyrolerkroen 138

Ugeblade 44, 46ff, 66, 68, 135
Ugens Top-Ti 38f, 183
Ugens Top 20 39, 183
Uglebjerg, Preben 106f, 111f, 112*, 114f, 118, 119*, 143, 231, 235
Ungdommen og Arbejdslivet (kommissionsbetænkning) 23
Ungdommen og fritidslivet (kommissionsbetænkning) 31, 48
Ungdommens Danseklub 105, 138f
Ungdommens Parkdans (Se også Enghaveparken) 137, 138
Ungdommens Uddannelsesfond 12
Ungdomsblade 32, 46, 76, 185
Ungdomsbøger 32, 45ff, 54
Ungdomsenqueten 23f, 26
Ungdomsklubber 27ff, 43, 67f, 131f, 135, 137
Ungdomskommissionen 16, 31, 36, 48, 138
Ungdomskorps 16, 27ff
Ungdomsringen 29
"Ung mand med guitar" (film) 99

Vangkilde, Hans 38f
Vedel-Petersen, Jørgen 34
Vee, Bobby 83
"Vend dem ikke ryggen" (film) 99
"Venture Twist" 177
Vesterbro Ungdomsklub (VUK) 138, 211
"Vildt blod" (film) 148
Vincent, Gene 86, 89, 97, 101, 123, 148
"Vi rokker os ikke" 112, 113, 119
"Vi vil ikke gå i seng i nat" 101
Voice of America 100, 131, 166

Waernbergs Orkester, Bosse 109
"Wear My Ring" 86ff, 144
Weedons, The 235
"What Do You Want To Make Those Eyes At Me For" 175, 181, 188
"Whole Lotta Shakin' Goin' On" 87
"Wild In The Country" (film) 99
"Wild One, The" (film) 49
Wilke, Birthe 35
Wilstrup-Petersen, Aage 187, 217*f
Winkler, Gustav 35, 113, 132, 143, 198, 203
Wittrock, Sten 233, 234
"Work With Me Annie" 83, 92

"You Are My Sunshine" 144
"You Upset Me, Baby" 83

Zøllner, Erling 225

Østerberg, Helge 232
Øvelokale 132, 136

Ågård, Jens 234

... om FORLAGET MJØLNER

Forlaget Mjølner er et ikke-kommercielt forlag, hvis politik er at udgive seriøse bøger af enhver art til en så lav pris som muligt. Det er forlagets ønske at udgive bøger, der er forståelige og tilgængelige for den brede del af befolkningen. Forlaget vil hellere udgive en god og seriøs bog, der måske ikke er det store salg i, end udgive en dårlig bog, som er garanteret et stort salg.

Vi ved, at der er mange, der har den rigtige ide (på tankestadiet, i skrivebordsskuffen eller et fuldt færdigt manuskript), men ikke har vovet/ønsket at binde an med de store kommercielle forlag.

Hvis **du** har en god ide til en bogudgivelse, vil vi opfordre dig til at kontakte os, så vi eventuelt kan få en fornuftig samarbejdsaftale i stand.

Forlaget Mjølner, Snesere Torpvej 7, Snesere, 4733 Tappernøje

Forlaget Mjølner har også udgivet:

Håndbog i dansk politik 1978-79
Håndbog i dansk politik 1979-80
Fra en anden verden end de voksnes
Little Richard Special
Rock'n'roll International Magazine (periodikum)

Skriv efter brochure!